الأدب والغرابة

دراسات بنيوية في الأدب العربي

عبد الفتاح كيليطو



دار الطليعة - بيروت

بيروت ـ لبنان
ص. ب ١٨١٣ ـ ١١
تلفون ٣١٤٦٥٩
فاكس ٣٠٩٤٧٠ ـ ٩٦١١

الطبعة الأولى: أيار (مايو) ١٩٨٢
الطبعة الثانية: نيسان (ابريل) ١٩٨٣
الطبعة الثالثة: تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٧

الأدب والغرابة

دراسات بنيوية في الأدب العربي

عبد الفتاح كيليطو
أستاذ في كلية الآداب
جامعة الرباط



دار الطليعة للطباعة والنشر

محتويات الكتاب

تقديم

بقلم : عبد الكبير الخطيبي

يشتمل هذا الكتاب على مجموعة دراسات تَنْدرج فيما يُسمّى « النقد الأدبي » . إنها دراسات متنوعة ، لكنها تستجيب لِاسْتِمرارية معينة كما يوضح الكاتب ذلك .

من جهة ثانية ، يمكن اعتبار هذا الكتاب ذاته ، بمثابة مدخل لنقد أدبي جديد يأخذ على عاتقه التراث العربي وكذلك النظريات الحديثة المتصلة بمَوْضوعة الكتابة .

لكنِ ، كيف يمكن تقديم كتاب عندما يقدم هذا الكتاب نفسه بِنَفْسه من حيث أنه يَخْضَع لاستقلالٍ صارم ؟

يمكن التمييز ، بإجمال ، بين ثلاثة أنماطٍ من التقديم :

1) **مقدّمة تَقْريظيّة** في غالب الأحيان لا تُضيف شيئاً إلى الكتاب المقدَّم . ويمكنها أن تكون فقط تجارية وإشهارية . إنّها مقدمة تَتَوخّى أن توجّه القارىء وأن تَشْرطه ، وأن تُعطيه حُكماً مسبقاً على قراءته .

2) **مقدمة نقدية** تَدْخُل في حوار مع الكتاب المقدَّم ، تُحلّله لفائدتها الخاصة مع مُساءلته وعدم الاستسلام لما يُقدمه : ومن الضروري أن يكون هذا النقد مُتَنَبّهاً بالقدر الكافي الذي يُتيح إبراز أصالة الكاتب ، وأن يكون مُتباعداً بمَا يكفي لكيْ لا يختلط صوتُه بصوت الكتاب .

3) **مقدمة موازية للنص** :وتكون مستقلة تماماً عنه . إنها إذن مقدمة جدّ غير مباشرة . هذه المقدمة ، مع احتفاظها بحريتها ، يتحتّم

عليها أنَ توجّه انْتباهها للتّيمات والأسئلة المطروحة . فَلاَ نَصُّ الكاتب يجب أن يُلحق بصاحب التقديم ، ولا المقدمة تعود إلى الكاتب : فكل واحد منهما يعمل لحسابه الخاص .

لنتقدم قليلاً . إن نية الكاتب عبد الفتاح كيليطو ، ترمي الى تدقيق بعض المصطلحات : الأدب ، النوع ، النص ، تاريخ الأدب ، السرد .. وفعلاً ، إنه يُعرف كل موضوعة من هذه الموضوعات بانتباه مُحْتَرز ، وبطريقة تدريجية . إلا أنه انتباهٌ مصحوب بنوع مِنَ المكْر النَّادر في مجال النقد الأدبي . فَلكَيْ يوجد هذا الأخير ، يتحتّم عليه أن يكون « نقـديـاً » ، أي أن يَتَمَثَّل نظريات ومناهج التحليل ؛ ومن جهة ثانية ، يتحتّم عليه أن يكون « أدبياً » وذلك باستبطان الأشكال الإستطيقية لتحليله حتى يتمكّن ليس فقط ، من الحديث عنها بدقّة ، بل من أن يصبح فنّاً للكتابة الخصوصية ، وفنّاً مُتَنَاصّاً ، أي كتَابة نقدية بالمعنى العميق .

أسوقُ مثلاً على ما حققه كيليطو : عندما يحدثنا عن الحريري أو عن الجرجاني أو عن **الف ليلة وليلة** ، فإنه يسعى بالتأكيد إلى تحليل بنْية المقامة أو بنْية النحو العربي أو بنية الحكاية العجيبة ، إلّا أنه ، إضافةً إلى ذلك ، يُقدم لنا متعة مزدوجة : متعة قراءة هؤلاء الكُتّاب ، ومتعة قراءته هو بصفته ناقداً أدبياً . إنها متعة يَقِظَة وَمَاكرة : إنها الابتسامة المقلِقة لهذا المحلِّل .

ظاهرياً ، نحن أمام خطاب أُسْتَاذِيٍّ متوفر على جهاز من المراجع والمصادر والمناقشات اللامُنْتَهية بين أساتذة جديين جد مُتحذلقين في غالب الأحيان مما يجعلهم يُنصتون إلى أنفسهم وهو يتكلمون بدون أن يُقَطِّبوا حواجبهم وكأنما العالم مسرح لِنَدْوة كَوْنية ! ظاهرياً ، قُلْتُ ، وأنا أظن (أكثر من الظن) بأن كيليطو أراد أن يُقدم هنا صورة كُرْسّي فارغ لأستاذٍ جامعي مُخْتَفٍ في مكان لا يعلمه إلّا الله . وأنصح القارىء بألا يجلس على ذلك الكرسي ، لأنه يخاطر بألا يُلْقِي عليه سوى ظِلّ الطـالب الأبدي .

اذن ، فإن كيليطو يستعمل الأسلوب الأستاذي (المهيمن على

النقد الأدبي) بالقدر الذي يكون معه هذا الأسلوب فاعلاً ؛ وفي نفس الوقت ، يَنْتقده ويُخضِعه لتحليل تَنَاصّي ، تحليل يُكتب تدريجياً . ذلك أن الأسلوب الأستاذي ينتمي أوّلاً إلى كلام تعليمي . ويجب أن نُدقّق : فالكتابة ليست مجرد نَقْل للكلام ، بل على العكس ، تعمل ضد الكلام أو على الأقل تعمل بطريقةً موازية لها . فالشخص الذي يكتب هو أولاً ذلك الذي **لا يتكلم أثناء الكتابة** . الكلام ليس هو الكتابة ، والعكس بالعكس . يبدو هذا الاقتراح بسيطاً ، لكنه ، عملياً ، يَجُرُّ إلى عواقب جوهرية بالنسبة لمفهوم اللغة . إننا نضحك من ذلك الذي يتكلم مثل كتاب ، وهذا شيء طبيعي ، لكننا لماذا لا نضحك من ذلك الذي يتكلم وهو يظن أنه يكتب ؟ مع أن هذا هو الشائع خاصة في هذه الأزمنة التي يسود فيها الكلام المحترف وكلام الصحفيين .

إن الكتابة تَنْبني في الاختلاف مع الكلام وذلك بالقدر الذي يتحتم عليها ألا تُقلده مطلقاً ، ولا أن تستنسخه طبق الأصل ؛ بل ، بالاحرى ، الكتابة تغير الكلام وبتغييره وتحويره ، تُجَمِّل اللغة . إنّها ، وبالأخص الكتابة الشعرية ، تتوفر على أعلى طموح ، أي تحقيق التّماهي التّام بين الكلمة والشيء ، بين الشيء وإيقاع الجسد . حينئذٍ تَنبثق أنشودة الفكر .

على أنه يجب ألا نظن بأن مثل هذا التعارض بين الكلام والكتابة هو تعارض مطلق : بل يجب أن ندرك بأن إيقاع الجسد هو ذاته حركةُ اللغة . فأنْتَ ، أيها القارىء ، عندما تكتب ، فإنَك تعمل انطلاقاً من قوانين للكتابة لها استقلالها مثل جميع قوانين الفن ، إنه لا يكفيك أن تعرف الآداب وتقاليدها بل المطلوب منك ، عن طريق الصوت اللاّشخصي لِلُغة ، أن تنساها داخل إيقاع جَسَدك . فَكَمَا أَن حياتك شخصية بالنسبة لك ، فإن أي أحد لا يستطيع ، حسب هذا المبدأ ، أن يكتب بَدَلاً عنك . ستكون وحدك أمام شساعة كل لغة ؛ وستبدأ تجربتك معها في السَّراء والضَّرَّاء .

فعلاً ، إن هذا الاختلاف بين الكلام والكتابة يقع داخل اللغة : وهنا تكمن الازدواجية اللغوية الأولى ، إذا صحّ التعبير .

إن عصرنا قد أنجز ، في هذا المجال ، خطوة داخل الفكر . ومفهوم اللغة لم يعد يُعتَبر بصفته وحدة في نَسَق اشارات تستطيع الذات Le sujet (والذات غير مقتصرة على الإنسان) أن تتحكّم فيه كيفما تشاء . إن اللغة ولغة الحديث ، هما ذاتهما المحرّكان النشيطان للإنسان ولفكره ولجسده ولكينونته . ليست اللغة جزءاً من الانسان ، بل هي أُفق استطاعته (وعجزه كذلك) في أن يعيش حياته وموته وذلك بالتكلم عنهما وبكتابتهما مع أكثر ما يمكن من الدّقة .

تلك بعض الخواطر عبّرت عنها هنا باختصار، وأتمنى للقارىء أن يقرأ هذا الكتاب الصغير بمُتْعة مُتَنبّهة .

الرباط ، 6 أبريل ، 1982

عبد الكبير الخطيبي

افتتاحية

الدراسات التي يشتمل عليها هذا الكتيب[1] موزعة الى قسمين. القسم الاول يهتم بتوضيح بعض الكلمات : النص ، الأدب ، النوع ، السرد ، تاريخ الأدب . القسم الثاني يهتم بتحليل بعض المؤلفات الكلاسيكية : **اسرار البلاغة** ، **مقامات الحريري** ، **مقامات الزمخشري** ، **ملحة الإعراب** ، **حكاية السندباد** . هذا لا يعني ان القسم الثاني «يطبق» العموميات الواردة في القسم الاول ، فكل دراسة مستقلة بذاتها وليست بحاجة الى ان تستند الى جاراتها . ومع ذلك يبدو لي ان مفهوم الغرابة يجمع هذا الشتات.

السرد يبتدىء عادة بوصف سفر أو انصراف أو ذهاب . ما أكثر الروايات والافلام التي تفتتح بمشهد طائرة تقلع او سيارة تندفع أو فرس ينطلق أو قطار يستعد لمغادرة المحطة أو طائر يطير أو باخرة تبحر ! هذه الحركة تنقل البطل من فضاء الى فضاء وتثير السؤال المعروف : ماذا سيحدث ؟ ليس من الضروري ان ينتقل البطل الى

---

(1) أعدّت ما بين 1975 و1980 ، ولما فكرت في جمعها حذفت منها الفقرات التي بدت لي سخيفة أو « متجاوزة » . هذا لا يعني انني راض عن الصفحات التي احتفظت بها . ان من مارس الكتابة يعرف انه لا يرضى كل الرضى الا عن الكتاب الذي لم يكتبه بعد ، الكتاب الذي يحمله في ذهنه على شكل صور وخطوط واشباح ...

فضاء عجيب تسكنه الجن والعفاريت . المهم هو أن يجد نفسه في فضاء « آخر » لا يعرفه ، أو سمع به فقط ، أو تغيب عنه مدة طويلة ، أو لم يكن يتصور أن يجتاز يوماً مدخله .

ليس البطل وحده الذي يتحرك . القارىء بدوره ينتقل من فضاء (البيت ، قاعة السينما) الى فضاء الحكاية والى زمن الحكاية . عملية القراءة مرسومة في افتتاحية السرد[2] : عندما تدخل منزلا أجنبيا فانك لا تكتفي بفتح الباب (الكتاب)، لا بد لك من اجتياز «عتبة» ، وبعد ذلك لا تدري اين ستتجه بك أقدامك.

والشعر ؟ ان قراءة قصيدة تحملك الى فضاء لغوي مخالف لفضائك اللغوي اليومي فتلتقي بصياغات وتعابير وأوزان وقوافي لا يعن لك ان تستعملها في مخاطباتك . عندما تتكلم او تكتب فانك تتجنب التكرار جهد الامكان (تذكر عناءك وأنت تلميذ تحرص على أن لا تكرر نفس الكلمة في تمرين الانشاء). لكن التكرار يصير فضيلة في الشعر ...

الشعور بالغرابة يتأكد عندما يتعلق الأمر بمؤلفات قديمة تحدها عتبة زمنية ليس من الهين اجتيازها . ما أكثر القراء الذين لا يبصرون العتبة فيتجولون في الماضي كما يتجولون في الحاضر ، وما أكثر القراء الذين يقفون عند العتبة ولا يجرؤون (أولا يبالون) باجتيازها ، وما أكثر القراء الذين يقدمون رجلا ويؤخرون أخرى ! على أي حال كلنا يعلم أن تحديد المستقبل مرهون بتحديد الماضي وتحديد الماضي مرهون بتحديد الغرابة.

---

(2) في السنوات الأخيرة ظهرت في فرنسا عدة دراسات تصب اهتمامها على افتتاحية السرد (الكلمات الأولى ، الجملة الأولى ، الفقرة الاولى ، الصفحة الأولى ...) ، وتبرز « عتبة » القراءة الى جانب « عتبة » الحكاية . انظر مثلا مقال دوشي .

القســم الاول

النص الادبي

في حديثنا المدرسي، وفي مناسبات أخرى، نستعمل كلمة «أدب»،الا أننا في الغالب لا نفكر أو لا نرغب في تحديدها وتوضيح معالمها . فكأن المدلول الذي تؤديه معروف وطبيعي ولا يشكل معضلة خليقة بأن تؤدي الى دراسة مستقلة وجدية . وهكذا نلاحظ ان مقرراتنا ، سواء بالعربية أو بالفرنسية ، لا تتضمن أية فقرة تعنى بهذه المسألة وتتناولها من كل جوانبها . والغريب ان العديد من الكتب التي تطلع علينا تحت عنوان : «تاريخ الادب» (العربي أو الفرنسي) تمضي في سبيلها دون أن تشعر بأدنى حاجة الى تعريف الكلمة السحرية ، بل لا تعلن عن الدوافع التي أدت بها الى اختيار نصوص معينة والى دراستها على أساس انها نصوص أدبية.

صحيح ان بعض الدراسات تهتم بالاثر الذي تخلفه ـ أو يجب ان تخلفه ـ النصوص الادبية في المجتمع . لكن هذه الدراسات تمر بجانب المسألة التي نحن بصدد اثارتها ، لانها تصب اهتمامها على وظيفة الادب وتفترض ان طبيعة الادب معروفة . فاذا أردنا ان نخرج من الحلقة المفرغة (« الادب هو الأدب») فلا بد أن ننتبه الى توضيح القرار الضمني الذي يجعلنا نصف بعض النصوص بأنها نصوص أدبية.

الا أننا عندما نحاول القيام بهذا العمل نجد أنفسنا أمام سؤال لم يكن في الحسبان . ذلك أننا انزلقنا، بدون شعور، الى استعمال كلمة

سحرية أخرى وهي كلمة «النص»، لهذا فانه ينبغي قبل كل كلام عن الادب أن نوجه جهدنا الى تعريف النص بصفة عامة . ما معنى النص؟

أول ما نلاحظ ان كلاما ما لا يصير نصا الا داخل ثقافة معينة ، فعملية تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين الى ثقافة خاصة، لان الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصا قد لا يعتبر نصا من طرف ثقافة أخرى ،بل هذا ما يحدث في الغالب.في هذا الاطار أشار بعض السيميائيين[1] الى انه من وجهة نظر ثقافة معينة تظهر الثقافات الاخرى كخليط من الظواهر العشوائية التي تتواجد دون رباط يجمع شتاتها ويجعل منها نظاما موحدا ومتلاحم الاجزاء . هذا ما كان يحدث مثلا للرحالة العرب عند اجتيازهم لحدود مملكة الاسلام، حيث كانوا يشعرون بمزيج من الدهشة والنفور، وهو شعور نابع من كونهم لم يكونوا في الغالب يلمسون الثقافات الاجنبية كوحدة عضوية تتمتع بنظام محكم وكامل. اذا قبلنا هذه الفكرة نستطيع ان نرسم الجدول التالي:

ثقافة ≠ لا ثقافة

نظام ≠ لا نظام

واذا أخذنا بفكرة أن الثقافة مكونة من مجموعة من النصوص فانه يتعين علينا ان نضيف الى الجدول ما يلي :

نص ≠ لا نص

هنا لا بد من الاشارة الى أننا عندما نتكلم عن النص، فاننا نفترض عادة وجود اللانص ؛ علينا اذن ان نبين الفرق بين النص واللانص . فمثلا هل نعتبر المكالمة الهاتفية نصا ؟ هل الحوار اليومي المتقطع نقول انه نص ؟ قد يقال بأن النص هو ما هو مكتوب . ولكن هل الاعلانات التي على واجهات المتاجر تعتبر نصا ؟ وما هو المصير الذي نخصصه للاعلان عن بيع سيارة في جريدة؟

---

(1) لوتمان ، 1975 ، ص . 97 . [للمعطيات الكاملة عن المراجع الواردة في الحواشي، يرجى من القارىء طلبها في قائمة المراجع المثبتة في آخر الكتاب].

كيفما كان الحال فانه لا يكفي ان تكون هناك جملة أو مجموعة من الجمل ، سواء كانت شفوية أو مكتوبة ، لنقرر بأنها نص . لا بد من شيء آخر ، لا بد أن تحكم عليها الثقافة المعنية وترفعها الى مرتبة النص ، فحسب لوتمان وبياتيغورسكي [2] توجد في كل مجموعة بشرية نسبة ضخمة من الاقوال هي بمثابة لا نصوص وكالخلفية التي تنبع منها النصوص . كيف تتم التفرقة بين النص واللانص ؟ كيف يصير قول ما نصا ؟ العملية تتم اذا انضاف الى المدلول اللغوي مدلول آخر ، مدلول ثقافي يكون قيمة داخل الثقافة المعنية . اللانص يذوب في المدلول اللغوي ولا ينظر اليه الا من هذه الزاوية . أما النص فانه يتمتع بخاصيات اضافية أي بتنظيم فريد يعزله عن اللانص . الحكم والامثال لها صياغة تميزها عن غيرها من الاقوال التي لا تعتبر نصوصا . هذا لا يعني أن اللانص ليس له تنظيم ، الا انه تنظيم لغوي ولا يستشف منه - بخلاف النص - أي مدلول ثقافي . وربما نستطيع أن نلمح نوعا من المشابهة بين النص والثقافة من جهة واللانص واللاثقافة من جهة أخرى فنقترح القول بأن علاقة النص بالثقافة كعلاقة اللانص باللاثقافة .

النص : الثقافة : اللانص : اللاثقافة .

ما دام النص له مدلول ثقافي فانه يحتفظ به ويخشى عليه من الضياع ، فهو لهذا السبب يدون ويحصر بين دفتي كتاب [3] ، الا انه لا يكفي أن يكتب قول ليصير نصا . لا ينبغي أن ننسى ان النص يكون نصا حسب وجهة نظر ثقافة معينة . ففي المجتمعات التي لا تكون الكتابة فيها منتشرة انتشارا واسعا ، يمكن اعتبار التدوين معيارا كافيا اذ لا تدون الا النصوص ، وهذا ما حصل مثلا في العصر الكلاسيكي العربي . أما في المجتمعات التي تنتشر فيها الكتابة انتشارا

---

(2) 1969 ، ص . 206 - 207 .

(3) المرجع السابق ، ص . 206 .

واسعا ، فان التدوين ليس بالمعيار الكافي .

النص لا يدون فقط بل يحرص على تعليمه . فالمقررات المدرسية والجامعية لا تتضمن الا الاقوال التي تعتبر نصوصا اي الاقوال التي يجب الاخذ بها والاستشهاد بها والنسج على منوالها والعمل بمقتضاها. وبما ان النص يكون عادة عسيرا أو غامضا أو «غنيا» فانه لا بد من مفسر أو مؤول يوضح جوانبه المظلمة[4] . لنتذكر فقط التأويلات التي أثارها **كتاب** سيبويه **ومفتاح العلوم** للسكاكي.

والتفسير بدوره قد يصبح نصا ويحتاج الى مفسر جديد وهلم جرا. وهنا لا بد من التأكيد على العلاقة التي تربط النص بالتعليم.فالتعليم هو الذي يحقق الهدف الذي يرمي اليه النص، وهذا الهدف هو التكرار والاجترار. ولا بد كذلك من الاشارة الى ان اللانص لا يفسر ولا يؤول ولا يعلم ولا يحظى بأي اهتمام ، بل لعل انعدام التفسير يشكل مقياسا كافيا لتعريف اللانص. **ألف ليلة وليلة** لم تفسر لانها ـ حسب وجهة نظر الثقافة الكلاسيكية ـ لم تكن تعتبر نصا . كان ينقصها التنظيم الداخلي الذي يحدد النص. ومن بين العوامل المحددة للنص غموض الدلالة كما أسلفنا وكذلك نسبة القول الى مؤلف معترف بقيمته أي مؤلف يجوز ان تصدر عنه نصوص. ليس بامكان أي واحد أن تعتبر أقواله نصوصا فاذا كان الكلام لا يحصى فان النصوص ـ كما يقول ميشيل فوكو ـ نادرة[5]. ومن جملة الاسباب التي تفسر هذه الندرة وجوب تحقيق شروط دقيقة لا يمكن بدونها ان يصير شخص ما مؤلفا يعتد بكلامه[6] .

تنقصنا دراسة تبين كيف يتحول متكلم الى مؤلف حجة . لا بأس

---

(4) المرجع السابق ، ص . 211 .

(5) فوكو ، ص . 156 وما بعدها .

(6) كيليطو ، 1980 ، ص . 395 - 396 .

هنا من أعطاء بعض الاشارات العابرة حول هذا الموضوع. اذا تصفحنا **وفيات الاعيان** لابن خلكان فاننا نلاحظ ان المؤلف الحجة ليس له طفولة. الطفولة فترة حتمية يمر بهـا الانسان الا انها ليست ذات بال بل يجب التحرر منها ونسيانها. لذلك فهي لا تستحق الذكر، تماما كاللانص. ابن خلكان لا يهتم بالمؤلف الحجة الا عندمـا يلتقي هذا الاخير بشيوخه أي بحفاظ وخزنة النصوص (المؤلف العصامي شيء لم يكن يتصور).

هذه المرحلة هي أهم مرحلة في حياة المؤلف الحجة اذ لقاؤه مع شيوخه لقـاء مع من لهم الصـلاحية ومن يعـول عليهم في تبليغ النصوص. وبعد هذا اللقاء يمكنـه ، اذا أجازوه ، ان يصبـح في مستواهم وأن يبلغ بدوره النصوص التي تلقاها عنهم (الاجازة، سواء بالمعنى القديم او الحديث، هي الرخصة التي تمنح لتبليغ النصوص). فسواء كتب شعرا أو رسالة أو كتابا أو اكتفى بترديد ما حفظ، فانه يمتلك نفوذا كبيرا لانه يصبح احد الاعمدة التي ترتكز عليها الثقافة، يعني انه يفوه بنصوص تنضاف الى النصوص الاخرى المكونة للثقافة. والتحول الذي يحدث لقائل عندما يصبح مؤلفا حجة يظهر حتى في اسمه الذي ينسى ويبدل باسم آخر. من هو أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان ؟ انه الحريري. من هو أبو القاسم محمود بن عمر ؟ انه الزمخشري. فكأن المؤلف عندما يصبح حجة، يولد من جديد ويطلق عليه اسم جديد.

هذا التأكيد على المؤلف الحجة كان لا بد منه لان المؤلف الحجة هو الذي يمنح للنص قيمته بحيث ان عبارة «نص بدون مؤلف» عبارة فيها مناقضة في الكلام. في الثقافة العربية الكلاسيكية قد ينسب نص الى عدة مؤلفين الا ان النسبة في حدّ ذاتها تبقى قارة . فلهذا لم تصلنا، على العموم، نصوص مجردة عن اسم مؤلفيها.

* * *

بعد هذه التوضيحات الوجيزة لكلمة «نص»، علينا أن ننظر الى

كلمة «أدب». أول ما نقوله هو أننا اليوم لا نكاد نستعملها بالمدلول الذي كان لها في الثقافة الكلاسيكية، وانما نستعملها بمدلول كلمة « Littérature » ، وفرق بين أن تقول «الادب» وبين أن نقول « La Littérature » . ولعلنا سنقر بهذا اذا حاولنا ترجمة عنوان **الادب الكبير** أو **الادب الصغير** لابن المقفع الى الفرنسية ... والملاحظ اننا عندما نكتب تاريخ الادب العربي ـ وهذا شيء يشكل خطرا كبيرا ـ نكتبه انطلاقاً من مدلول كلمة «Littérature» أي أننا نسقط التصورات المعاصرة على ما ألف في القرون السالفة. لهذا يحق لنا ان ندعو الى تاريخ للأدب العربي يحترم جهد الامكان المدلول القديم ويبين التطورات التي مر بها.

واذا جاز من الآن أن نصيد في الماء العكر فاننا نقول بأن الادب (بالمعنى القديم) يشكل نمطاً خطابياً (un type de discours) ينبغي التنقيب عن مكوناته البنيوية . فعند ابن المقفع تدل الكلمة على ما يجب التحلي به من الاخلاق والفضائل، وعلى النسق الذي يجب مراعاته في المعاملات مع الغير. الادب بهذا المعنى له صبغة تعليمية والنص الذي يحقق هذه الصفة تغلب عليه صيغة الامر والنهي. بهذا المعنى نجد كثيرا من الانواع تندرج تحت نمط خطابي يمتاز بهذه الخاصية البنيوية. نذكر من بين هذه الانواع الحكمة والموعظة والمثل وخطبة الجمعة التي تدخل جميعا في باب الامر والنهي، في نمط خطابي معين هو الخطاب التعليمي. وبالرغم من الفروق الموجودة بين هذه الانواع فانه من الواضح ان نفس القاعدة تعمل فيها. واذا انطلقنا من الاهتمام بالنمط نجد ان حكم زهير في معلقته أقرب الى الموعظة منها الى الشعر . وكتاب **كليلة ودمنة** كذلك أقرب الى الموعظة منه الى القصة، اذ أن الحكايات الموضوعة على ألسنة الحيوانات تصور حكمة صريحة أو مضمرة، وهي حكمة تتميز بالامر والنهي. الادب في هذا المجال له مدلول واحد رغم الانواع العديدة التي تندرج تحته والتي لها مميزاتها الخاصة.

اذا تطرقنا الآن لكلمة (Littérature) ، فاننا نلاحظ أن

المفهوم الذي تؤديه حديث الميلاد لا يتعدى عمره قرنين من الزمن إذ تمت ولادته في نهاية القرن الثامن عشر . وقد تبلور داخل الرومانسية الألمانية وبكل تدقيق داخل ما يسمى مجموعة « يينا » التي كانت مكونة من أسماء كنوفاليس وشيلينغ والأخوان شليغل[7] . وبهذا الصدد ينبغي ان نطرح التصور التقليدي للرومانسية التي نرى فيها بكاءاً وحنينا وأحاسيس رفيعة واشياء من هذا القبيل. فلا بد من تصحيح هذا التصور بالرجوع الى الدراسة الجادة لبدايات الرومانسية أي الى النظريات التي صدرت عن مجموعة يينا.

لا شك أن السؤال التالي يخامر ذهن القارىء : هل المعنى الحديث لكلمة « Littérature» كان مجهولاً فيما مضى ؟ اذا وضعنا السؤال هكذا فاننا نفترض أن السؤال واضح واننا نعرف ما تعني عندما نستعمل الكلمة الا أننا ربما نستطيع أن نقول انه قبل الثورة الرومانسية الالمانية كان الكلام يدور حول الانواع التي كانت تعتبر قارة وثابتة ومنفصلة بعضها عن بعض. أما مع الرومانسية فاننا نلاحظ نزعة نحو التركيب ومزج الانواع والمتضادات. لهذا نجدهم يولون اهتماما كبيرا لشكسبير الذي لم يكن يلتزم صوتا واحدا في مسرحياته وانما يمزج أصناف الكلام فيمزج مثلا الكلام الجزل بالكلام السوقي. ونفس النزعة جعلتهم يهتمون بالحوار الافلاطوني الذي يتقبل في ثناياه عدة أنواع مازجا الجد بالهزل[8]. والشيء الذي لا يجب اغفاله هو انهم يضعون الرواية في الصدارة لانهم انتبهوا الى كونها تتضمن أو يمكن أن تتضمن جميع الانواع[9]. في القرون الماضية كانت الرواية بمثابة الفرد الفقير في عائلة الانواع، الا أنها منذ نهاية القرن الثامن عشر أي في فترة معاصرة لميلاد مفهوم «Littérature» ولبزوغ الرومانسية، أخذت تشق طريقها شيئا فشيئا الى حد أنها

---

(7) لاكو ـ لابارت ونانسي ، ص . 17 .

(8) المرجع السابق ، . 270 و 285 .

(9) المرجع السابق ، ص . 276 .

صارت مع مرور الزمن قمة الانواع. ذلك أنها تستوعب الرسالة والمذكرات والسيرة الذاتية والحوار المسرحي بل يمكن أن تستوعب حتى الشعر. وان تعودنا على قراءة الروايات هو الذي يجعلنا لا نلمح هذه الخاصية.

بعد هذا لا نبالغ اذا قلنا إننا ما زلنا اليوم ندور في فلك النظريات التي ظهرت مع مجموعة يينا. فمثلا عندما يقول موريس بلانشو بأن «الادب لا يقبل التفرقة بين الانواع ويرمي الى تحطيم الحدود»[10] فانه يبقى في الخط الذي رسمه الرومانتيكيون. وعندما نسمع بأن النص الادبي يجب، بالاضافة الى التحرر من الانواع ،ان يسعى الى تضمين النظرية التي انتجته[11] وان العناية كل العناية ينبغي أن تتجه نحو عملية الانتاج نفسها، فاننا مرة اخرى نردد ما جاءت به مجموعة يينا.

بقي أن نتساءل هل يوجد تعريف بنيوي للنص الادبي، أي تعريف يعتمد على بنية النص الادبي. فبما أننا رمينا بعرض الحائط التفرقة بين الانواع (أو توهمنا ذلك) فان التعريف الذي ننقب عنه يجب أن يشمل جميع الانواع التي تعتبر أدبية أي يجب أن لا ينظر الى الانواع على حدة وانما الى النص الادبي كيفما كان نوعه. ويجب فوق ذلك أن يكون من الدقة بحيث لا ينطبق الا على الادب، بل ان هذا التعريف هو الذي سيجعلنا نقرر ما هو أدب وما هو ليس بأدب.

بعد كل هذا التشويق سنقول بأن التعريف الذي نود العثور عليه غير موجود. هناك طبعا عدة تعريفات لكنها لا تشمل الا قسما من الادب وتبقى عاجزة عن الاحاطة باقسام أخرى. وكمثال على ذلك سنورد تعريفين شائعين[12] . التعريف الاول يرى في النص الادبي احالة على عالم أشياء وشخصيات وأحداث خيالية . أما التعريف الثاني فانه ينطلق من «الوظيفة الشعرية» كما حددها ياكوبسون، ويرى ان النص

---

(10) بلانشو ، ص . 164 . انظر كذلك ص . 293 .

(11) لاكو - لابارت ونانسي ، ص . 275 .

(12) تودوروف ، 1978 أ ، ص . 15 - 18 .

الادبي يتميز بتقييم الامكانيات اللغوية بحيث ان وظائف الكلام الاخرى تكاد تنمحي لتترك المجال لنظام من العلاقات الدقيقة بين عناصر النص، علاقات تتجلى مثلا في الوزن والقافية والجناس والطباق. لكن يكفي أن نمعن النظر في التعريفين ليتبين لنا طابعهما المحدود. فالتعريف الاول ينطبق بالخصوص على المسرحية والرواية بينما التعريف الثاني يخص الشعر بالدرجة الاولى. وعلاوة على هذا فان كلا التعريفين واسع أي يتعدى نطاق ما نعتبره اليوم أدبا. هل الاستاذ الذي يقول لطلبته : لنتخيل كذا وكذا ، هل هذا الاستاذ يفوه بنص أدبي ؟ هل الهذيان الذي يصدر عن المحمومين والمجانين أو عن المرضى أمام المحلل النفساني يمكن أن يعتبر أدبا ؟ أما اذا نظرنا الى التعريف الثاني فاننا نلاحظ أن النزعة الى منح الكلام قيمة مبنية على تنظيم ثابت نجدها في ميادين بعيدة عن الادب، نجدها في الإعلان التجاري مثلا..

تعريف الأدب يفشل في بناء موضوعه (objet) والاحاطة بهذا الموضوع بصفة مقنعة . ولعل هذا الفشل يرجع الى الاصرار على دراسة الخطاب الادبي بمعزل عن الخطابات الاخرى[13]. ما أكثر الخطابات المختلفة الأنواع التي تتلقفنا في كل وقت وحين . لسبب أو لآخر فاننا لا نهتم الا بالخطاب «الأدبي» ومقرراتنا المدرسية والجامعية لا تولي أي اهتمام للخطابات الاخرى (الخطاب الصحفي مثلا)... محاولة تعريف الأدب محاولة سابقة لأوانها ولن تنتج ثمارها الا في اطار نظرية شاملة لكل انماط الخطاب. هذا بالاضافة الى انه ليس هناك مبرر لاعطاء الأولوية للخطاب الأدبي على حساب الخطابات الأخرى .

---

(13) بارت ، 1968 ، ص . 7 : تودوروف ، 1978 1 ، ص . 25 - 26 .

تصنيف الانواع

اذا قـرأتُ في ملصق الاعلان التـالي : « أنتيغـون ، مـأسـاة لسوفوكل » واذا عزمت على مشاهدة المسرحية فانني سأذهب الى المسرح باستعداد فكري معين ، حتى وان كنت أجهل قصة انتيغون . ذلك ان كلمة « مأساة » ستجعلني أتنبأ بالجـو العام للمســرحية وبمجرى معين للاحداث : سأتخيل أن العنف سيسيطر على العلاقة بين الأبطال ، وأن النهاية ستكون مفجعة ... هذا الاستعداد الفكري لن أجده في نفسي اذا ما ذهبت لمشاهدة ملهاة أو مسرحية « اجتماعية » . انطلاقا من هذه الملاحظة العادية يمكن القول أن كل نوع أدبي يفتح « أفق انتظار »[1] خاصـاً به . راجع نفسك وسترى أنك لا تقرأ رواية بوليسية كما تقرأ رواية جنسية أو رواية أبطالها رعاة بقر .

كيف يتكون أفق الانتظار ؟ عندما يطلع القارىء (أو المتفرج) على مجموعة من المآسي ، فانه ينتبه الى العناصر التي تجمع بينها . وعندما يطلع على مأساة جديدة فانه ينتظر أن يجد فيها نفس العناصر التي سبق له أن فرزها (عادة بصفة ضمنية) . النوع يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في ابراز نفس العناصر .

هناك عناصر أساسية وعناصر ثانوية . اذا لم يحتـرم النص العناصر الثانوية ، فان انتماءه الى النوع لا يتضرر . أما اذا لم يحترم

---

(1) ياوس، 1970 ، ص 81 .

العناصر الأساسية (« المسيطرة ») [2] فانه يخرج من دائرة النوع ويندرج تحت نوع آخر أو ، في الحالات القصوى ، يخلق نوعا جديدا . والجدير بالذكر أن الاخلال بالنوع يعتبر ، حسب الثقافات والعصور ، تقصيرا مذموما أو فضيلة يرحب بها .

النوع له اسم به يعرف ، ولكن عملية التسمية يعتريها أحيانا بعض التردد [3] . اذا قرأت **المقامة الفاسية** لابي سعيد الوهراني فانك ستجدها مخالفة لمقامات الهمذاني والحريري . ومع ذلك فان ورود كلمة « مقامة » في العنوان سيحثك على البحث عن تعليل لها وعن الخصائص البنيوية التي دفعت ابا سعيد الى اللجوء اليها . وعلى العكس ، قد تجد نصا لا يسمه صاحبه بوسم المقامة ولكن ذلك لا يمنعك أن ترى فيه خصائص المقامة (مثلا **أحاديث** ابن شرف القيرواني) .

عندما تتحدث عن نوع من الانواع فانك لا محالة تستند أثناء حديثك ، بصفة صريحة أو ضمنية ، الى نظرية في الانواع . خصائص نوع لا تبرز الا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى . تعريف النوع يقترب من تعريف العلامة اللغوية عند سوسير : النوع يتحدد قبل كل شيء بما ليس وارداً في الانواع الاخرى . اذا تأملت نوعين (المدح والهجاء مثلا) فانك ستلاحظ خصائص متعارضة ومتبادلة الارتباط ؛ تحديد النوع يقتضي منك أن تعتبر الترادف في مجموعة من النصوص والتعارض بين النوع وأنواع أخرى . لهذا فان دراسة نوع تكون في نفس الوقت دراسة للانواع المجاورة .

هذا لا يعني أنه يلزمك الاعتناء بسائر الانواع عندما تخوض ، مثلا ، في دراسة الهجاء . لا أظن أن النسيب او الخمريات ستكون ملائمة لبحثك ، يكفي أن تنظر جهة المدح ، والعتاب ، والوعيد

---

(2) توماشيفسكي ، ص .303 ؛ ياوس ،1970 ، ص .83 .

(3) فييتور ، ص . 506 ؛ تودوروف ،1972 1 ، ص .194 .

والانذار ، والمناظرة .

* * * * *

مسألة الانواع تذكر بمسألة الصور البلاغية . هل يمكنك أن تتكلم عن الانواع دون أن تلجأ الى التقسيم ؟ ثم هل للانواع عدد يمكن حصره ؟ قل نفس الشيء عن الصور والمحسنات التي تكاثر عددها مع مرور الزمن في المصنفات البلاغية . ولكن الشره الاستيعابي والتقسيمي لم يتعرض للانواع كما تعرض للصور البلاغية . ومرد ذلك لكون القدماء يميزون بين الانواع النبيلة والانواع السوقية فلا يهتمون الا بالاولى . أما فيما يخص المحسنات فان التفضيل بصفة عامة غير وارد (هل الطباق أنبل من التورية ؟) .

من المفيد أن نتعرض بايجاز لكلام القدماء عن النظم والنثر، وعن الجد والهزل .

النثر يعني التشتت والتبعثر ، والنظم يعني الترابط والتماسك . التفرقة مبنية على تشبيه الكلام بالدر وعلى تفضيل المنظوم على المنثور[4] . النظم بمثابة الخيط الذي يجمع الدرر ويحفظها من التبدد والضياع . الخطاب الأكثر تماسكا هو الخطاب الذي يخضع لاكبر عدد من الضغوط . من الواضح أن درر النثر تنتظم حسب ما تسمح به قواعد النحو والا فان الكلام يصير بمثابة «هذيان»[5] ، ولكن الشعر يضيف الى قواعد النحو قواعد الوزن والقافية . ما القول في السجع ؟ السجع يتجنب التشتت بوسائل شبيهة بوسائل الشعر ، والمعروف أنه ابتداء من القرن الرابع ، كان السعي لتقريب الشقة بين النثر والشعر : صار الشكلان يعالجان نفس الاغراض ويستجيران بنفس المحسنات .

---

(4) « الا ترى ان الدر ـ وهو اخو اللفظ ونسيبه ، واليه يقاس ، وبه يشبه ـ اذا كان منثورا لم يؤمن عليه ، ولم ينتفع به في الباب الذي له كسب ، ومن اجله انتخب ، وان كان اعلى قدرا واغلى ثمنا ، فاذا نظم كان اصون له من الابتذال ، واظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال » (ابن رشيق ، I ، ص . 7) .

(5) جرجاني ، ص . 2 .

الكلام عن الجد والهزل يذهب في اتجاهين . فمن جهة يوصف بالهزل الخطاب السخيف أو الخطاب الذي لا يجوز أن تطلع عليه « العذراء في خدرها » (شعر ابن الحجاج وابن سكرة مثلا) . ومن جهة ثانية توصف بعض أنواع السرد بالهزل . في مقدمة **كليلة ودمنة** يستعمل ابن المقفع كلمة هزل (وكلمة لهو) كمقابل لكلمة جد . الهزل يحيل على الحكايات الموضوعة على ألسنة الحيوانات ، والجد يحيل على « الحكمة » التي يجب استخراجها من تلك الحكايات . الهزل لا يليق الا « بالسخفاء » ، أما « الحكماء » فانهم يخترقون الحكاية ويستفيدون من الدرس الاخلاقي الذي تتضمنه[6] . لم يكن السرد مقبولا في الثقافة الكلاسيكية الا عندما يشتمل على حكمة (**كليلة ودمنة**) أو عبرة (السرد التاريخي) أو صورة بلاغية ترفع من قدره (المقامات) . خذ مثلا بيت امرىء القيس :

ويــومــا عــلى ظــهــر الكثيــب تــعــذّرت
عــلي وآلــت حلفــة لــم تحلــل

يقول الباقلاني معلقا على هذا البيت : « لا فائدة لذكره لنا ان حبيبته تمنعت عليه يوما بموضـع يسميه ويصفه »[7]، ان ما أزعج الباقلاني هو أنه أصيب بالعي أمام البيت لان وسائله النقدية لا تؤهله لتحليله : ليس في البيت استعارة يسميها أو طباق يذكره . اذا تعرى السرد من الحكمة ومن العبرة ومن البديع فانه يرفض باحتقار . لهذا السبب أهملت حكايات **الف ليلة وليلة** في الثقافة الكلاسيكية . أي فائدة تجنى من حكاية تقول إن فتى دخل بستانا ورأى فتاة جميلة وجرى له معها ما جرى ؟...

* * * * *

التصنيف الذي أود اقتراحه يعتمد على تحليل لعلاقة المتكلم

---

(6) ابن المقفع ، ص . 7 و 17 .
(7) باقلاني ، ص . 168 .

بالخطاب ويعنى على الخصوص بمسألة اسناد الخطاب وبما يترتب عن الاسناد من أنماط خطابية[8] . اذا فكرت لحظة في هذه المسألة فسيتبين لك أن الانماط الخطابية لا تتعدى اربعة (من وجهة النظر هـذه طبعاً) :

— 1 المتكلم يتحدث باسمه : الرسائل ، الخطب ، العديد من الانواع الشعرية التقليدية ..

— 2 المتكلم يروي لغيره : الحديث ، كتب الاخبار ...

— 3 المتكلم ينسب لنفسه خطاباً لغيره .

— 4 المتكلم ينسب لغيره خطاباً يكون هو منشئه . هنا حالتان :أما لا يفطن الى النسبة المزيفة فيدخل الخطاب ضمن النمط الثاني ، واما يفطن الى النسبة فيدخل الخطاب ضمن النمط الاول . وكمثال نذكر **لامية العرب** التي أنشأها خلف الاحمر ونسبها الى الشنفرى .

ثلاث ملاحظات :

- النمط يلم عدة انواع .
- الخطاب الواحد يمكن ارجاعه الى نمطين ، مثلاً :

ويـوم دخلت الخـدر خـدر عنيـزة
فقـالت لـك الـويـلات انـك مـرجـلي

كلام الشاعر من الصنف الاول ؛ أما كلام حبيبته فـانه من الصنف الثاني (ان كان الامر يتعلق برواية) أو من الصنف الرابع (ان كان الامر يتعلق بنسبة) .

- في الخطابات المندرجة ضمن الصنف الاول ، ينبغي مراعاة حصة الخطاب العام الذي ينبع من « الحقل الثقافي » .

للتبسيط يمكن ارجاع الانماط الاربعة التي ذكرنا الى نمطين :

— I الخطاب الشخصي

— II الخطاب المروي :

---

(8) الخص هنا ما فصلته في1976 .

1 - بدون نسبة
2 - بنسبة :
أ - صحيحة
ب - زائفة
ج - خيالية .

* * * *

سأحاول توضيح هذا التقسيم بتحليل سريع لاحد جوانب المقامات .

شخصيات المقامات يمكن ارجاعها الى صنفين : المتكلم (ابو الفتح الاسكندري) والمستمع (عيسى بن هشام ، وكذلك بقية الشخصيات) . بين المتكلم والمستمع توجد علاقة شبيهة بعلاقة الاستاذ بالتلميذ . ابو الفتح يتمتع بعدة صفات ولكن صفته الاساسية هي فصاحته واحاطته بفنون الكلام . كل مقامة تروي مغامرات لسانه (اللسان بمعنى العضو المعروف وبمعنى اللغة) وعملية نقل معرفته الى المستمع .

أما عيسى بن هشام فانه يلعب دورين في المقامة . فهو من جهة يساهم كشخصية في الاحداث السردية ، ومن جهة ثانية يروي هذه الاحداث وينقل كلام ابي الفتح مع الاشارة الى السياق الزمني والمكاني الذي قيل فيه .

لمن يتوجه بالخطاب ؟ لمستمع من الدرجة الثانية . وهذا المستمع يصير بدوره راوياً اذ هو الذي يقول : **حدثنا عيسى بن هشام قال** .. الفرق بين الراوي من الدرجة الاولى (عيسى بن هشام) والراوي من الدرجة الثانية هو ان الاول يشارك ابا الفتح في مغامراته ويتلقى بصفة مباشرة كلامه ، بينما الثاني راوٍ صرف : كل ما نعرف عنه انه ينقل بصفة مباشرة كلام عيسى بن هشام وبصفة غير مباشرة كلام ابي الفتح . من السذاجة ان نرى فيه الهمذاني . ذلك أن الهمذاني من لحم ودم بينما عيسى بن هشام « من ورق » ، والورق لا يخاطب الدم .

لمن يوجه الراوي الثاني خطابه ؟ من السذاجة ان نقول إنه يخاطب

القارىء ، ومن السذاجة ان نقول إنه لا يخاطب احداً . فبمجرد أنه يتكلم فانه يوجه كلامه الى شخص ما . تأمل افتتاحية المقامة.ودقق فيها النظر : **حدثنا عيسى بن هشام قال** ... ما هي الصورة التي يرسمها المتكلم لنفسه ولمخاطبه ؟ السؤال يمكن طرحه بكيفية اخرى : لماذا يروي ما حدثه به عيسى بن هشام ؟ لانه مهتم بالادب وبالكلام البليغ . وبالاضافة الى ذلك فهو معجب بما سمع من عيسى بن هشام . والا فَلِمَ ينقل كلامَه ؟ وهو فوق ذلك يفترض ان لمخاطبه نفس الاهتمامات ، والا فَلِمَ يتوجه اليه بالخطاب ؟

المقامة تحقق ثلاثة مواقف خطابية : الموقف الاول يجمع ابا الفتح بعيسى بن هشام ، الموقف الثاني يجمع عيسى بن هشام بمخاطب غير مسمى ، الموقف الثالث يجمع هذا الاخير بمخاطب جديد غير مسمى . المقامة ترسم على التوالي صورة لثلاثة متكلمين وثلاثة مستمعين . السلسلة تنطلق من ابي الفتح وتنتهي عند المتلقي الثالث .

هذه الطريقة في الاسناد تذكرك بلاشك بالحديث. الحديث يقرر قواعد السلوك الفردي والجماعي ، وتأثيره يمتد الى أنواع كتابية عديدة . لولا الحديث لما كانت المقامات. اذا حللت نص الحديث من وجهة النظر هذه ، فانك ستجد أن شخصاً يملك معرفة (الرسول) يعلم شخصاً آخر يريد ان يعرف أو بحاجة الى أن يعرف . هذا الشخص ينقل ما تعلم الى شخص آخر ، وهكذا الى أن يثبت النص في أحد الصحاح . لهذا نرى علماء الحديث يميزون قسمين داخل النص : **المتن** ، يعني كلام الرسول ، **والسند** ، يعني سلسلة الثقات الذين بلغوا المتن .

رواة الحديث عديدون بينما لا يروي كلام ابي الفتح الا عيسى بن هشام الذي يصاحبه ويشيد بفضله وينشر أقواله . الوظيفة التي يقوم بها ينبغي ربطها بالطريقة التي كان يذاع بها الشعر القديم . كان للشاعر الجاهلي راوية يحفظ أشعاره ويعرف أخباره ويشيع أبياته بين الناس . ورغم أن الكتابة لم تكن مجهولة فان الشعر كان يتداول من فم الى أذن . والشيء الذي لا يجب اغفاله هو أنه في وقت جمع دواوين

تحد من مبادرته وتجعله يتحرك في اطار ضيق . هذه القواعد يشترك في معرفتها اللاعب والمتفرج على حد سواء . ورغم ان كل مباراة تمتاز بتسلسل خاص لا تجده في غيرها ، مما يجعلها فريدة من نوعها ويضمن عنصر التشويق والمتابعة المتحمسة ، فان هذا الشكل الدائم التجدد لا يغير شيئا من القواعد التي تبقى قارة ولا يجوز مناقشتها .

اذا سلمنا بان السرد ، كالسياسة والصدفة ، لعبة ، فانه يجب علينا أن نبحث عن القواعد التي يخضع لها . ذلك ان اللاعب والمتفرج يعرفان قواعد اللعب بصورة جلية وصريحة ، بينما يكاد القائم بالسرد والقارىء يجهلان قواعد السرد أو لا يعرفانها إلا بصفة ضمنية غامضة لا تتعدى مرحلة الاحساس المبهم . وفرق بين أن تحس بوجود قاعدة وبين ان تعلن عنها بكيفية واضحة .

كانت هناك محاولات عديدة لإبراز قواعد السرد ، من افلاطون الى هنري جيمس ، مرورا بالحريري وابن الخشاب وديدرو . ولكن اغلب المتقدمين ادخلوا في حسابهم اعتبارات فلسفية أو دينية أو مدرسية ، تجعلهم يقفون من السرد موقف المناهض او المدافع ، او تجعلهم يعتنون بنوع معين ، او تجعلهم يصبون اهتمامهم عما ينبغي ان يكون عليه السرد . فالتناول العلمي لقواعد السرد لا نلمسه بصفة جذرية الا منذ ان اصدر فلادمير پروپ دراسته عن الحكاية الفولكلورية ، مع العلم بان پروپ هذا لم يكن يتوقع التطورات التي اسفر عنها كتابه . ذلك انه اقترح نموذجا لا يشمل الا نوعا واحدا هو الحكاية الفولكلورية . لكن الباحثين الذين جاءوا بعده تبين لهم ان النموذج المقترح يمكن ان يغطي انواعا اخرى ، فأخذوا في تحويره وتعميمه بحيث صار موضوع البحث هو السرد بصفة عامة ، وليس هذا النوع السردي او ذاك ، اي اخذ الاهتمام ينصب على قواعد اللعبة في حد ذاتها . وهذا ما نلاحظه (اذا ما اقتصرنا على الميدان الفرنسي) عند غريماس ورولان بارت وتلامذتهما .

لم يكن لهذه الدراسات ، حسب ما اعرف ، صدى كبير في العالم العربي . ولعل السبب يكمن في كون الباحث العربي، نظرا للمرحلة

الثقافية التي يجتازها ، يعنى بالدرجة الاولى « بالمضمون » ، مما يجعل المناقشة تتركز أساسا على العلاقة بين الرواية والمجتمع وعلى الدور الذي يجب أن تلعبه الرواية في المجتمع . اذ ذاك لا مفر من خوض « الحرب الايديولوجية » ، ومن تقييم الانتاج ، مما يجعل من الباحث ناقدا أي - حسب المدلول القديم للكلمة - صيرفيا يميز القطعة الجيدة من المزيفة . لا ينبغي ان يفهم من كلامي هذا انني بصدد الدفاع عن « الشكلانية » . انني اسعى فقط الى التنبيه على المستويات المختلفة التي لا بد من مراعاتها اثناء العملية النقدية والى العلاقة التي تربط هذه المستويات . وان الملاحظات التالية ستعنى ، رغم طابعها الشكلاني ، بل بفضل هذا الطابع،برصد النقطة التي يفرض المضمون اثناءها نفسه ويصير متحكما في اللعبة السردية .

* * * * *

لنبدأ أولا بقراءة القطعة التالية :

« قالت بلغني ايها الملك السعيد انه كان في قديم الزمان وسالف الدهر والاوان في مدينة الصين رجل خياط مبسوط الرزق يحب اللهو والطرب وكان يخرج هو وزوجته في بعض الاحيان يتفرجان على غرائب المتنزهات فخرجا يوما من اول النهار ورجعا آخره الى منزلهما عند المساء فوجدا في طريقهما رجلا أحدب رؤيته تضحك الغضبان وتزيل الهم والاحزان فعند ذلك تقدم الخياط هو وزوجته يتفرجان عليه ثم انهما عزما عليه ان يروح معهما الى بيتهما لينادمهما تلك الليلة فاجابهما الى ذلك ومشى معهما الى البيت فخرج الخياط الى السوق وكان الليل قد أقبل فاشترى سمكا مقليا وخبزا وليمونا وحلاوة يتحلون بها ثم رجع وحط السمك قدام الاحدب وجلسوا ياكلون فأخذت امرأة الخياط جزلة سمك كبيرة ولقمتها للاحدب وسدت فمه بكفها وقالت والله ما تأكلها الا دفعة واحدة في نفس واحدة ولا امهلك حتى تمضغها وكان فيها شوكة قوية فتصلبت في حلقه لاجل انقضاء اجله فمات . وادرك

شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح »[2] .

من يقرأ هذه القطعة لن يجادل في كونها لا تشكل حكاية كاملة . ذلك أن تعوده على قراءة الحكايات او الاستماع اليها قد كون فيه حاسة تجعله يستطيع ان يقرر بصفة قطعية أهو أمام حكاية أم لا ، حتى وان كان لا يقدر أن يعطي تعريفا دقيقا للحكاية ، تماما كما أن تعوده على اللغة يجعله قادرا على أن يقرر ، وبدون تردد ، متى يكون بصدد جملة ، حتى وان كان لا يعلم تعريفا للجملة ، بل حتى وان كان لم يسمع قط بكلمة « جملة » . بفضل هذا الشعور يعرف أن الحكاية اعلاه غير تامة ، كما انه عندما تسكت شهرزاد عن الكلام المباح ، لا يغيب عنه البتر الذي يسببّه هذا السكوت . بل لعل هذا البتر هو الذي يجعله يلمس أحد مقومات الحكاية. ومن الطريف أن نشير الى أن الصباح الذي يدرك شهرزاد ويعلق الحكاية له ما يقابله في بعض البلدان حيث توقف التلفزة عرض الشريط في الموضع « الساخن » لتحشر اشهارا تجاريا ، ثم بعد ذلك تتابع اذاعة الشريط ...

كتعريف أول نقول ان الحكاية مجموعة من الاحداث (أو من الأفعال السردية) تتوق الى نهاية أي أنها موجهة نحو غاية (←). هذه الافعال السردية تنتظم في اطار « سلاسل » تكثر أو تقل حسب طول أو قصر الحكاية . كل سلسلة (séquence) يشد أفعالها رباط زمني ومنطقي[3] .

فمثلا الذهاب الى النزهة يتبعه رجوع الى البيت . الذهاب والرجوع ينتظمان في سلسلة أولى (النزهة) . قل نفس الشيء عن لقاء الاحدب والسرور بمنظره ودعوته واجابته بالقبول . هذه الأفعال تكون سلسلة ثانية (الدعوة) . ثم هناك السلسلة الثالثة التي تضم خروج الخياط الى السوق وشراء السمك ثم رجوعه الى البيت (السوق). واخيرا

---

(2) الف ليلة وليلة ، « حكاية الخياط والاحدب واليهودي والمباشر والنصراني » .
(3) بارت 1966 ، ص . 26 .

هناك سلسلة رابعة (الوليمة) بوسع القارىء ان يلمس مكوناتها .

الرباط الزمني الذي يشد الأفعال السردية لا يشكل صعوبة تذكر ، لكن ام المشاكل نجدها عندما نخوض في البحث عن الرباط المنطقي . هل هناك منطق لتسلسل الاحداث السردية ؟ ان أجبنا بنعم وجب علينا أن نحدد بدقة نوعية هذا المنطق .

ان القائم بالسرد يجد نفسه ، في كل نقطة من الحكاية ، أمام اختيارات تتجسد في امكانيات سردية جد كثيرة . ولكي تتابع الحكاية طريقها عليه في كل لحظة أن ينقل احدى الامكانيات من القوة الى الفعل ، وهذا يقتضي اهمال الامكانيات الاخرى[4] . فمثلا بامكان القائم بالسرد أن يجعل الاحدب لا يقبل دعوة الخياط ، كما أن الشوكة كان يمكن ان يبتلعها الخياط أو زوجته بدل الضيف ، والشوكة كان يمكن أن تمر بسلام عبر حلق الضيف الخ .

أمام هذه الامكانيات التي تكاد تكون لامتناهية ، تبدو حرية القائم بالسرد مطلقة اذ باستطاعته أن ينقل أية إمكانية من القوة الى الفعل . إلا أن من يتأمل قليلا في هذه المسألة يجزم بالعكس ويتبين له المدى الضيق الذي يدور فيه القائم بالسرد . فهذا الاخير لا يتصرف الا ضمن ثلاثة قيود (على الاقل) تشل حركته بحيث تكاد قدرته على الاختيار تنعدم .

* * * *

القاعدة الاولى تخص ما يمكن أن نسميه تعلق السابق باللاحق ، أي أن اختيار امكانية مرتبط بالامكانية التالية التي يضعها القائم بالسرد نصب عينه والتي بمقتضاها يتم اختيار الامكانية السابقة لها . معنى هذا أن الامكانية الاخيرة التي يختارها القائم بالسرد والتي تشكل نهاية الحكاية تتحكم في الامكانية ما قبل الاخيرة وهذه بدورها تتحكم في الامكانية التي تسبقها مباشرة ، وهكذا الى أن نصل الى

---

(4) بريمون ، ص . 60 - 61 : جونيت ، ص . 92 .

الامكانية الاولى أي الى بداية الحكاية . وبعبارة أخرى فان النهاية تتحكم في كل ما يسبقها[5] وان حرية القائم بالسرد لا تتجلى الا في اختيار النهاية اذ بمجرد هذا الاختيار يفلت الزمام من يده ويصبح أسير هذا الاختيار .

لضيق المجال لن يتسنى لنا أن نقرأ ، من هذه الزاوية ، حكاية الخياط بكاملها.سنكتفي اذن بالقطعة القصيرة التي أوردناها وسنأخذ في قراءتها ابتداء من النهاية : مات الاحدب لان شوكة تصلبت في حلقه والشوكة تصلبت في حلقه لانه ابتلعها ولقد ابتلعها لان زوجة الخياط لقمته ولقد لقمته لانهم كانوا يأكلون ولقد كانوا يأكلون لان الخياط اشترى ما يتعشون به ولقد اشترى الخياط ما يتعشون به لان الاحدب قبل الدعوة ولقد قبل الاحدب الدعوة لان الخياط استدعاه ولقد استدعاه الخياط لانه لقيه اثناء عودته من النزهة ولقد عاد الخياط من النزهة لانه خرج أول النهار ولقد خرج لانه يخرج عادة للتفرج على غرائب المتنزهات ولقد كان يخرج للتفرج على غرائب المتنزهات لانه كان يحب اللهو والطرب .

هذا « التمرين » الذي قمنا به يبين تحكم اللاحق في السابق ويجعلنا نلمس وظيفة كل نقطة في الحكاية . كيف نفهم مثلا هذه العبارة : « وكان الليل قد أقبل » ؟ اختيار هذا الوقت بالذات لا ينبغي أن يفسر بما سبق بل بما سيأتي . ذلك أن الخياط وزوجته سيحملان الاحدب الميت الى بيت طبيب ثم يلوذان بالفرار ، وعندما ينزل الطبيب يمنعه **الظلام** من رؤية الاحدب . اذ ذاك سيعثر ويسقط الاحدب ويظن الطبيب أنه قتله ...

من كل هذا نستنتج أن الحكاية يمكن أن تقرأ قراءتين . القراءة الاولى (« العادية ») تتم من اليمين الى اليسار أي من البداية الى النهاية (←) . القراءة الثانيـة التي يمكن أن نسميها القـراءة

---

(5)جونيت ، ص . 93 : بارت 1970 ا ، ص . 187 - 188 .

« العالمة » ، لانها تجعلنا نلمس البناء السردي عن كثب ، بل تجعلنا نعيد صياغة الحكاية بعد تفكيك مكوناتها ، هذه القراءة تتم من النهاية الى البداية ، من اليسار الى اليمين (→) .

القراءة « العادية » تشد بخناق القارىء وتجعله يبتلع الاحداث بدون مضغ ويقفز الصفحات لكي يصل أخيرا الى النهاية التي يتلهف على معرفتها . إن اللذة التي تمنحها هذه القراءة يؤدى ثمنها غاليا ، ذلك أن القارىء ، بجريه وراء الوهم ، يفقد انضباطه وتحكمه في نفسه ويعيش فترة استلاب . إن ما يشده الى الوهم هو التأرجح المستمر بين عدة امكانيات ، هذا التأرجح الذي لا يسكن الا عندما تظهر نقطة الختام . وعلى العكس من ذلك فإن القراءة « العالمة » تحرر القارىء من الوهم ومن المشاركة الوجدانية وترفعه الى مرتبة تجعله يشارك هذه المرة لا الشخصيات بل القائم بالسرد نفسه . القراءة العادية يسيطر عليها منطق العرضية بحيث أن الذهاب قد يتبعه رجوع أو عدم رجوع . أما القراءة العالمة فإنها تحت حكم منطق الضرورة بحيث أنها تبدأ بالرجوع وإذ ذاك لا مفر من أن يكون هناك ذهاب .

* * * *

بالاضافة الى ارتباط السابق باللاحق هناك قاعدة ثانية وهي ارتباط تسلسل الاحداث بنوع الحكاية . إن أنواع الحكاية كثيرة وهناك أنواع تفرض تسلسلا معينا يكون على القائم بالسرد أن يحترمه . فالمرور من نقطة الى نقطة في الحكاية يتم وفقا لجدول من الأحداث يجب تكراره . وهذا ما نلاحظه في بعض الحكايات الشعبية وكذلك في المقامات . فالمعروف أن منشئي المقامات احترموا بصفة عامة التسلسل الثابت للافعال السردية كما وضعه الهمذاني . وهنا لا بد من الاشارة الى أن تحقيق الامكانية النهائية ، الذي قلنا بأنه المجال الوحيد الذي تظهر فيه حرية القائم بالسرد ، يكون بدوره مقيدا بالنوع ، بحيث تنعدم تماما حرية الاختيار . انظر مثلا النهاية المتكررة لروايات رعاة البقر وللروايات البوليسية ...

* * * *

القاعدة الثالثة التي سنشير اليها تخص العرف والعادة ، أي أن تسلسل الافعال السردية رهـــن باعتقـادات القارىء حـول مجرى الامور . فالقائم بالسرد ملزم باحترام هذه الاعتقادات الى حد انه يمكن أن يقال ان القائم بالسرد الفعلي هو القــارىء[6] .

القائم بالسرد يعرف جيدا اعتقادات القارىء ويوجه السرد حسب متطلباتها . إذا حكى مثلا أن ذئبا التقى بحمل ، فإنه لا محالة سيجعل الذئب يفترس الحمل . حريته هنا مقيدة باحتمال يستحيل تخطيه . لنفرض أنه يقوم بعكس الآية ، ماذا سيحدث ؟ هل يتصور أن يفترس الحمل الوديع الذئب الذي هو أقوى منه ، هذا بالاضافة الى أن الحمل لا يأكل اللحم ؟ من الممكن حدوث هذا الشيء العجيب في الحكاية الساخرة وإذ ذاك سيتقبله القارىء بالابتسامة . أما اذا كانت لهجة القائم بالسرد جادة فإن القارىء سيبحث عن تأويل لهذا الخبر الفريد من نوعه ، واذا تبين له أن النص لا يسمح بهذا التأويل فإنه سيزج الخبر في إطار الحكاية « المخيبة للظن » . وهذا النوع الاخير موجود أو يمكن اختراعه .

نستخلص من هذه الملاحظة أن لكل نوع عرفا خاصا به[7] ، وان كان العرف « النوعي » يناقض العرف الذي يخضع له القارىء في حياته اليومية وفي اعتقـاداته . الحكـايات عـلى ألسنة الحيـوانات والحكايات التي يشترك فيها الإنس والجن والحكايات التي تحدث فيها الخوارق ، كل هذه الانواع لها عرفها المستقل الغريب ، ورغم ذلك يتقبلها القارىء بصدر رحب لانه يدخل في اللعبة النوعية ويضع معتقداته بين قوسين .

إن مسألة الاحتمال والعرف هي الميدان الفسيح الذي تكمن فيه الايديولوجيا التي قد يشترك فيها ـ إلى حد مـا ـ القائم بـالسرد

---

(6) بارت 1970 أ ، ص. 157.

(7) تودوروف ، 1971 ، ص . 94 .

ومخاطبه أي القارئ[8] . فتسلسل الاحداث يجب أن يدرس من هذه الزاوية ، بحيث نلمس كيف توجه الاعتقادات (المعلن عنها والمتسترة) الانتقال من فعل سردي الى الفعل الذي يليه . وذلك يتطلب منا أن نعتني بدقة « بالنسق الثقافي »[9] وأن نبين كيف يشد اليه الحكاية ويتحكم في احداثها . يظهر هذا جليا في القطعة التالية :

« قال الحرث بن همام : طحا بي مرح الشباب وهوى الاكتساب الى ان جبت ما بين فرغانة وغانة اخوض الغمار لأجني الثمار واقتحم الاخطار لكي ادرك الاوطار . وكنت لقفت من افواه العلماء وثقفت من وصايا الحكماء أنه يلزم الاديب الاريب اذا دخل البلد الغريب ان يستميل قاضيه ويستخلص مراضيه ليشتد ظهره عند الخصام ويأمن في الغربة جور الحكام فاتخذت هذا الادب اماما وجعلته لمصالحي زماما فما دخلت مدينة ولا ولجت عرينة الا وامتزجت بحاكمها امتزاج الماء بالراح وتقويت بعنايته تقوي الاجساد بالارواح . فبينما أنا عند حاكم الاسكندرية ... »[10]

ما يلفت النظر في القطعة هو التعليل المتعلق بالسلوك بحيث أن تفسيراً مطنباً يصحب الفعل السردي . هذا التفسير (أو هذا التعليق) يندرج ، نظراً لصبغته التعميمية ، في اطار المثل (**اقتحم الاخطار لكي ادرك الاوطار** ...) ويمتاز بأسبقية في الزمن اذ ينبع من « العلماء » و « الحكماء » ، يعني من الماضي . الدعوة الى تكرار النماذج السالفة تبرر هنا نوع الارتباطات الاجتماعية التي ينبغي أن يعتني بها « الاديب الاريب » ...

هناك عدة حكايات لا تولي أهمية لمثل هذا التعليق المطنب . لكن عدم وجوده بصفة صريحة لا يمنعه من العمل بصفة ضمنية ،

---

(8) اقصد القارئ المعاصر للمؤلف .
(9)بارت ، 1970 أ ، ص . 153 - 154 .
(10)حريري ، 1326 ، ص . 77 - 78 .

ولاكتشافه يكفي فقط أن ننتبه الى الامكانيات السردية التي يطرحها القائم بالسرد والى الامكانيات التي يحتفظ بها ويحققها . في هذا الطرح والاحتفاظ يكمن تعليق غير مباشر يفتح آفاقاً واسعة أمام النقد الايديولوجي .

* * *

القيود الثلاثة التي أشرنا اليها بسرعة (ارتباط السابق باللاحق ، نوع الحكاية ، أفق الاحتمال والعرف) تشكل قواعد اللعبة السردية . ورب قائل يقول : ما أكثر الحكايات التي لا تلتزم بهذه القواعد ، خصوصاً في السنوات الأخيرة ، مع التجارب الجديدة في الحقل السردي . لكن عدم احترام القواعد لا يمحو القواعد . بل لعل خرق القاعدة هو الذي يضع الاصبع عليها ويبرزها بكل جلاء . ذلك أن القاعدة تصير ، لتعود القارىء عليها ، وكأنها من طبيعة الاشياء . الا انها عندما تخرق تسترعي الانتباه ولا تعود بديهية وتعلن عن نسبيتها أي ارتباطها بنوع معين أو حقبة معينة أو حقل ثقافي . هذا الوعي بالنسبية قد يؤدي ، لا ذتول الى اندثار القاعدة المألوفة ، بل الى ظهور قاعدة جديدة تتحكم في نوع سردي جديد .

وفي هذا الاطار نشير الى ان ظهور ما يسمى بالرواية الجديدة قد راكب ظهور الدراسات البنيوية . ليس للصدفة ، في نظري ، أي دور في هذا الميلاد المزدوج . ان الخرق السافر للقواعد السردية التي كان الغرب متعارفاً عليها يظهر بكل وضوح في أساطير بعض المجموعات « البدائية » ، كالاساطير الهند ـ أمريكية التي حللها كلود ليفي ستروس . هذه الاساطير تبدو « بلا رأس ولا ذنب » أي مخالفة للنمط المألوف ، تماماً كما كانت تبدو الرواية الجديدة في الخمسينات للقارىء الغربي . هذه ظاهرة ينبغي للمؤرخ أن يهتم بها .

اذا تركنا جانباً مسألة الاساطير ، فإننا نلاحظ أن البنيويين اهتموا في بادىء أمرهم على الخصوص ببعض الانواع السردية التي

تعمل فيها القواعد بصفة آلية كالقصص المصورة والقصة الشعبية والرواية البوليسية ، أي الانواع الاستهلاكية التي تحترم القواعد المألوفة بطريقة عمياء . هذا في الوقت الذي كانت الرواية الجديدة تبرز بدورها هذه القواعد ، ولكن بصفة سلبية ، أي بالتشـويش عليها وخرقها . وليس من الضروري أن نقول ان احدى الظاهرتين أثرت في الاخرى .

دراسة الأدب الكلاسيكي :

ملاحظات منهجية

الملاحظات التي سأورد تدخل ضمن سؤال عام هو : كيف ندرس الادب الكلاسيكي ؟ ليست المسألة مسألة طريقة تقنية أو موضة منهجية . كلنا يَعلم أن السؤال يندرج تحت سؤال آخر : ما هي علاقتنا بالادب الكلاسيكي ؟

الطريقة التي نتناول بها النصوص القديمة ترتكز على نمط وعلى تعريفات تختلف درجة وضوحها بحسب الباحثين . وعندمـا يتعلق الامر بنصوص أدبية ، فإن الباحث يعتمد طيلة عمله ، سواء شاء ذلك أم كره ، على تعريف للادب وعلى مفاهيم تغيب أحياناً عن وعيه . ما هي المفاهيم السائدة اليوم في الدراسات الادبية العربية ؟

(1) مفهوم الفرد المبدع

لا يكاد الباحث العربي يعتني الا بشخصيات الماضي الفذة . كل اهتمامه ينصب على « الفرسان » المتبخترين فوق حشود المشاة الذين لم تجد عليهم الآلهة بفرس كريم يركبونه ويرتفعون به عن الارض . وقد تتبدل الصورة شيئاً ما فنرى الباحث يتحدث عن « القمم » : الادب الكلاسيكي جبال ووديان ؛ التجول في الوديان لا قيمة له ولا نفع يرجى منه ؛ من الاحسن تسلق الجبال حيث الهواء صاف ومنعش . أما كيف يتم الربط بين قمة وقمة فذلك هو العجب العجاب : الباحث لا يجشم نفسه مشقة النزول من جبل ثم الصعود الى جبل آخر . إنه

يستطيع أن يطوي الجبال كما تطوى صفحات الكتاب ، يكفي أن يغمض عينيه ويقفز برشاقة فينتقل بسلام من قمة الى قمة . وتشاهده القردة فتذهل وتحسده على تحليقاته التي تعادل تحليقات الطيور الجوارح .

(2) مفهوم التعبير

لقد تعودنا على الدراسات التي تندرج في إطار ما يسمى « الانسان ومؤلفاته » (l'homme et l'œuvre) ، الى حد أنه يصعب تخيل دراسة عن أحد المؤلفين لا تبتدىء بسرد لحياته واشارة الى مجتمعه (حسب الترتيب الرباعي : الحياة السياسية ، الاقتصادية ، الاجتماعية ، الثقافية) . هذا النهج يدعو الى تأرجح مستمر بين النصوص وما تعبر عنه ويؤدي أحياناً الى استنتاجات عجيبة . مثلاً يقول شوقي ضيف متحدثاً عن الحريري : « ولسنا ندري أحج أم لم يحج ؟ ويغلب على ظننا أنه أدى فريضة ربه ، ففي مقاماته نزعة دينية وخلقية تدل على أنه كان حفياً بدينه ، مرضياً في سلوكه وخلقه »[1] . ولعمري إن في المقامات نزعة خمرية فهل نقول إن الحريري كان سكيراً ؟ إن عدم العناية بالانواع الادبية وبمنطقها يجعل الباحث ينتقل دون احتراس من نص الى نفسية .

نفس الباحث يلزم المؤلف الكلاسيكي أن يكون مرآة لعصره مع ان استطيقا المرآة ، كما هو معروف ، وليدة القرن التاسع عشر . وعندما لا يتيسر له المرور من نص الى مجتمع ، فانه يلوم المؤلف ويؤنبه ويحمل البلاغة مسؤولية ما آلت اليه النصوص من ترد في الالعاب اللفظية العقيمة . البلاغة ساحرة تحجر كل ما تلمس بقضيبها المشؤوم ، أو هي مومس تصيب من يقترب منها بمرض لا يرجى شفاؤه .

---

(1) ضيف ، ص . 47 .

(3) مفهوم تلاحم أجزاء النص

من المفيد منهجياً أن نفترض في كل نص وحدة خاصة تربط بين أجزائه . لكن الملاحظ أن الوحدة التي نتمنى أن نجدها في النصوص القديمة نستوردها في الغالب من نماذج حديثة . لنتذكر مثلاً ما قيل حول تناثر أبيات القصيدة . ان رد فعل الباحث العربي يختلف عن رد فعل المستشرق . عندما يكتشف الاول شاعراً (ابن الرومي) أو ناقداً (ابن طباطبا) يجعل من وحدة القصيدة مبدأ أساسياً ، فانه يشعر بالفرح يغمره بعد أن وجد الضالة التي كان ينشدها بالحاح . لقد عثر أخيراً على الوسيلة السحرية التي تمكنه من الرد على من يطعنون في وحدة القصيدة . أما المستشرق فشعوره من نوع آخر . فهو عندما يتناول النصوص العربية بالدرس يكون قد وطىء أرضاً أجنبية موحشة تستلزم منه إعادة النظر في مفاهيمه . ولكنه كثيراً ما يعز عليه التخلي عن هذه المفاهيم فيبحث ويجد (طبعاً) ما يناسبها ويخرج من عمله مرتاحاً لعموميتها وصلاحيتها لكل زمان ومكان .

إننا نتخيل أحياناً أنه تكفي معرفة العربية لكي نفهم النصوص الكلاسيكية . هذا التخيل ليس صحيحاً كل الصحة . القاموس وحده لا ينفع في تقريب المسافة بين شاعر كالوأواء أو ابن سكرة وقارىء القرن العشرين . لا بد من معرفة شيء آخر ليتم اللقاء .

لقد بين ياكوبسون أن[2] عملية الاتصال عن طريق اللغة تستدعي وجود مجموعة من العناصر نذكر منها أربعة :

المتكلم الخطاب المخاطب

النسق

المتكلم يوجه خطاباً الى مخاطب ، وهذا الاخير يفهم الخطاب لانه يشترك مع المتكلم في امتلاك النسق . وإذا انعدم هذا الاشتراك ، فإن عملية التواصل تفشل لا محالة . وهذا ما يحدث بالطبع عندما يجهل

---

(2) ياكوبسون ، ص . 213 - 214 .

المخاطب اللغة التي يستعملها المتكلم .

من هو مخاطب المؤلف الكلاسيكي ؟ الجواب بسيط : المؤلف الكلاسيكي يخاطب معاصريه . ومع ذلك فاننا في بحوثنا كثيراً ما نهمل دراسة المخاطب ولا ننتبه الا للعلاقة بين المتكلم والخطاب . ذلك أننا نفترض أن المتكلم موجود في الخطاب ونفترض أن المخاطب لا يوجد إلا خارج الخطاب . لكن يكفي أن نحلل بدقة خطاباً ما ليتبين لنا انه يرسم صورة واضحة للمخاطب . يقول باكتين : « كل كلمة أدبية تشد اليها بدرجة قوية أو ضعيفة مستمعها أو قارئها أو ناقدها ، وتعكس في متنها اعتراضاته أو أحكامه أو وجهات نظره المسبقة »[3] .

يترتب عن اهمال المخاطب اهمال النسق . المؤلف الكلاسيكي يستند في إنشائه الى نسق معين يملكه المخاطب بصفة بديهية ويؤول الانشاء ابتداء منه . ما هي ملامح النسق الكلاسيكي ؟ من العسير الاحاطة بها . لا يكفي التكلم عن الوسائل التقنية كالسجع والبديع ... لنقل إن النسق مجموعة العلاقات التي تنسج داخل نص معين ، ومن نص لآخر . قد نسرد العناصر التي يتكون منها : الاغراض ، البلاغة ، الادب (بالمعنى القديم) ، الوظيفة الاجتماعية للنص ، النظرة الى الشخصية والتاريخ ، الافق الثقافي ... لكننا لن نفعل شيئاً اذا لم نبرز النظام الذي يجمع هذه العناصر ويكون منها وحدة لا تجزأ .

يحدث سوء التفاهم عندما نعتمد على نسق حديث أثناء حكمنا على نصوص قديمة ترتكز على نسق مخالف . وهذا يؤدي الى أحكام لا نقول إنها خاطئة ، ولكن في غير محلها . لا ينبغي أن نتوهم أن النسق الكلاسيكي ماثل أمامنا بوضوح بحيث يكفي أن نمد يدنا لاقتناصه . لا بد من تركيبه وتنظيمه من جديد ، وهذا يتطلب منا أن لا ننسى المسافة التي تفصلنا عنه .

هل بامكان الباحث أن يبرز العلاقة بين العناصر الاربعة التي

---

(3) باكتين ، ص . 229 .

أشرنا اليها دون أن يحشر نفسه في عملية الاتصال ؟ هل بامكانه تناول الأدب الكلاسيكي بصفة « موضوعية » ؟ من ناحية اخرى ، ما فائدة هذا الأدب اذا لم يخاطبني ولم يساير اهتماماتي ؟

النص الأدبي لا يعرف الاستقرار والجمود ، ذلك انه يخضع لمنطق خاص هو « منطق السؤال والجواب »[4] . النص يجيب على سؤال يضعه المخاطب ، وبتعدد المخاطبين والازمنة تتعدد الاسئلة والأجوبة : السؤال الذي وضعه ابو نواس على الشعر الجاهلي ليس هو السؤال الذي وضعه جرير . وسؤال شوقي ليس هو السؤال الذي قد يتبادر الى ذهن احدنا اليوم ...

وبالمقابل فان النص بدوره يطرح اسئلة وعلى المتلقي هذه المرة أن يجيب . يظهر هذا عندما يتعارض النص مع التصورات المألوفة لدى المخاطبين . وقد يؤدي الأمر الى ابراز تصورات جديدة[5] : انظر مثلاً ردود الفعل التي اثارها شعر ابي تمام في الماضي . منطق السؤال والجواب يفرض علينا ان لا نغفل « علاقة التوتر »[6] الموجودة بيننا وبين النص الكلاسيكي . مؤلفات الماضي لا تقترب منا الا اذا بدأنا بابعادها عنا .

---

(4) غادامر ، ص . 216 وما بعدها .

(5) ياوس، 1978 ، ص . 62 - 63 : روبط ، ص . 98 - 99 .

(6) غادامر ، ص. 147 .

تاريخ الشاعر

كُتب الكثير عن الشعر العربي القديم ، الا ان هناك ميدانا ما زال ينتظر من يدرسه ، وهذا الميدان هو **الشاعر** . لا شك أن القارىء سيقطب ويقول : كل دراسة حول الشعر تتضمن نبذة من حياة الشاعر وتحاول اكتشاف علاقة بين الشاعر وانتاجه ... الا أنني لا أقصد هنا هذا النوع من الدراسات التي تعيد ما كان يسمى بـ «الأخبار» ، أو تعقد فصلا للكلام عن حياة الشاعر بعد الكلام عن عصره وقبل الكلام عن شعره ، تعمد الى اثبات علاقة سطحية (يعني مباشرة) بين الانتاج الشعري من جهة وبين العصر وحياة الشاعر من جهة أخرى .

السؤال الذي أود الخوض فيه يمكن طرحه هكذا : ما الدافع الى نظم قصيدة أو أبيات من الشعر ؟ مرة أخرى سيقطب القارىء ويقول : الإجابة عن السؤال هينة ومعروفة : الشاعر ينطق بالشعر للتعبير عن نفسيته ومتطلبات الزمن الذي يعيش فيه، وعلاوة على ذلك فان القدماء انتبهوا الى الدوافع التي تنطق الشاعر فقالوا ان امرأ القيس ينشط لقول الشعر اذا ركب ، وزهيرا اذا رغب ، والأعشى اذا طرب ، والنابغة اذا رهب ...

لنتساءل عن الطريقة التي تمكننا من التغلب على النموذج الذي يجعل الباحث يختار مؤلفا معينا فيبدأ بالكلام عن العصر ثم ينتقل الى حياة المؤلف مختتما بآثاره . لقد طغى هذا النموذج على الدراسات الأدبية الى حد أنه أصبح كالشيء الطبيعي وليس كظاهرة ثقافية ولدت في القرن الماضي . كيف يمكن الخروج منه وايجاد نموذج آخر يجعلنا نتناول عصر

المؤلف ونفسيته وانتاجه بصفة شاملة وبدون المرور بهذه التجزئة الثلاثية ؟

لعل النهج الذي ينبغي أن نتبعه هو أن نعود الى السؤال الذي وضعناه آنفا وندققه هكذا : كيف يعلل الشاعر انتاجه ؟ الى أي حد يوجد هذا التعليل في ثنايا الانتاج نفسه ؟ ما الداعي الى هذا التعليل ؟ كيف تندمج حياة الشاعر ضمن هذا التعليل ؟ من المفيد، عند كتابة تاريخ الادب العربي، أن نأخذ بعين الاعتبار هذه الاسئلة ونعنى بدراسة التصور الواعي أو الشبه الواعي الذي تكون عبر العصور حول الشعر أو الشاعر. اذ ذاك لن يبقى مجال للتفرقة بين الشاعر وانتاجه لان التصور يشملهما **معا** وفي آن واحد. من البديهي أن دراسة عن هذا النوع ستستفيد من الدراسات الموجودة، الا أنها ستفكك العناصر المعروفة وتنحو بها جهة اشكالية جديدة. هذا ونظرا لتشعب الموضوع وصعوبة تناوله فان التعثر والتردد سيصحبان الملاحظات التالية .

لم يكن الشاعر الجاهلي بحاجة الى تعليل قوله والتساؤل عن مقصده ومرماه . لقد كان الجواب واضحا وحاضرا بحيث لم يكن هناك داع لطرح أي سؤال حول طبيعة أو وظيفة الشعر . فالشاعر ، كرئيس القبيلة والكاهن ، كان يقوم بدور حيوي لا يمكن الاستغناء عنه ولا يجادله فيه أحد . يقول ابن رشيق :

« كانت القبيلة من العرب اذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها ، وصنعت الاطعمة ، واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر ، كما يصنعون في الاعراس ، ويتباشر الرجال والولدان ، لانه حماية لأعراضهم ، وذب عن احسابهم ، وتخليد لمآثرهم ، واشادة بذكرهم ، وكانوا لا يهنئون الا بغلام يولد ، أو شاعر ينبغ فيهم ، أو فرس تنتج [1] » .

من الواضح أن ابن رشيق يرسم نمطا مثاليا (un type idéal)

---

(1) ابن رشيق ، I ، ص . 65 . انظر ملاحظات جابر عصفور (ص . 400 - 403) حول « الوظيفة الاجتماعية للشعر » .

يجمع خصائص عامة ، وغير خاف أن النمط يطرح جوانب وتفاصيل لا تدخل تحت عموميته ، وهذا ما يحدث في كل تصور لشخصية ما أو حقبة تاريخية معينة . وبالاضافة الى هذا يحق لنا أن نتساءل عن درجة المطابقة بين التصور الذي يورده ابن رشيق والتصور الجاهلي (ان امكن أن نتوصل الى هذا الأخير بدقة) . الا أن ما يلفت النظر هو أن القبائل لا تأتي لتهنئة الشاعر وانما لتهنئة القبيلة ، وهو شيء غريب بالنسبة لعصرنا الذي تسيطر عليه الفردية وحقوق المؤلف ... وهذا يعني أن الشاعر الجاهلي كان مندمجا في قبيلة ، وهذا الاندماج لا يظهر فقط في شعره« السياسي » ، لأن عزل هذا النوع يفترض أن هناك جانبا من انتاجه يخصصه للجماعة وجانباً آخر يخصصه لنفسه كالحب والتأمل في الحياة والموت . هذا التقسيم الذي يضع حدودا فاصلة بين الأغراض ينبغي في نظري التردد قبل قبوله ، فالشاعر الجاهلي في كل قولهلا يعبر عن نفسه بقدر ما يعبر عن الجماعة التي ينتمي اليها ، أو (ان فضلنا) لم يكن يعبر عن نفسه ألا من خلال النظرة الى « النفس » التي يجدها جاهزة قبل أن ينطق والتي عليه أن ينقلها ، لا نقول شاء ذلك أم كره (لا مدخل للارادة في هذا المجال) ، وانما نقول تلقائيا وبصفة شبه عفوية . لم يكن اذن ينطق الا لكي يفلت منه قوله فيصير اداة يتسرب منها حديث الجماعة . من هذه الزاوية نفسر ظاهرة الشيطان الذي يوحي الى الشاعر قصائده . من هو هذا الشيطان ؟ اذا صح ما أوردناه فلا مفر من افتراض أن شيطان الشعراء ما هو الا الجماعة التي يكون منها مصدر واليها مورد الكلام .

هل تغير الشأن بعد الدعوة المحمدية ؟ يظهر أن الجواب بسيط ، فعند كثير من الشعراء نجد مسحة دينية الخ . الا اننا لا نعنى هنا بهذا الجانب بقدر ما نعنى بوظيفة الشعر أي بدور الشاعر داخل مجتمعه أو مجموعته . من هذه الناحية لم يطرأ تغير جذري بالنسبة للعصر الجاهلي . كل ما في الأمر أن الانتماء العقائدي (الشيعة ، الخوارج ...) أصبح ينافس الانتماء القبلي . لم يكن بالامكان الاستغناء عن الشاعر : كل تساؤل حول غاية الشعر كان يذوب أمام بداهة الجواب . وبما أن دور

الشاعر ، بصفة اجمالية ، لم يتغير ، فان الانتاج الشعري نفسه لم يطرأ عليه تغير محسوس .

الا أنه في وقت ما من التاريخ (نهاية القرن الثاني ، بداية القرن الثالث) بدأت تتبلور صورة جديدة للشاعر وهي صورة لا بد من ربطها بتحول في النظام الشعري . لنذكر بعض العوامل التي واكبت هذا التحول : 1- تكوين جيش نظامي جل عناصره من غير العرب، بخلاف ما كان عليه الشأن في العصر الاموي . ولا يخفى ما لهذه الظاهرة من انعكاسات، ولعل نفس الظاهرة تفسر تقلص الخطابة . 2- تنظيم الدواوين والتركيز على أهمية «الكاتب» . 3 - ظاهرة الدعاة والوعاظ والقصاص الذين يبثون القيم والعقائد وينافسون الشعراء . 4 - تطور علوم التفسير والفقه والحديث والفلسفة ، وهي علوم اخذت تزاحم الشعر .

هذه العوامل (وغيرها) جعلت وظيفة الشعر لا تظهر لاول وهلة أي جعلتها محل تساؤل . صحيح أن الشعر ما زال أداة تعبير للنزعات العقائدية والعرقية (الشعوبية ...) وما زال يحمل تصورات وقيماً لم يكن بالامكان أهمالها . لكن هذا الجانب أصبح ثانويا ، والا فكيف نفسر ظاهرة ذم الشعر والتقليل من شأنه ، وكيف نفسر الجهود التي بذلت للدفاع عنه وتوضيح أهميته ؟

لم يبق أمام الشاعر سوى التردد على أبواب الامراء والرؤساء يمدحهم ويأخذ عطاياهم . ورغم أن هذه الحالة ليست بالجديدة فان الذي يسترعي الانتباه هو تجريد الشاعر من الهالة النبيلة التي كانت تحيط باسمه وتشبيهه بالمكدي الذي يستجدي الناس من أجل العيش . هذا ابن الحجاج مثلا يقول :

وقد تناهى امري الى أن بكرت من منزلي أكدي [2]

(2) ثعالبي ، IV ، ص . 66 .

وهذا بديع الزمان الهمذاني يكتب الى أحد الرؤساء رسالة يقول فيها : « أنا اطال الله بقاء الشيخ العميد مع احرار نيسابور في صنعة لا فيها أعان . ولا عنها أصان . وشيمة ليست بي تناط . ولا عني تماط . وحرفة لا فيها أدال . ولا عني تزال وهي الكدية ... » [3] .

وأثناء المناظرة التي جرت بين الهمذاني وابي بكر الخوارزمي قال الأول للثاني : « وأنت شاعر [4] » ، وهي عبارة يدل السياق على أنها بمعنى « أنت مكد » . وفي موضع آخر يقول الهمذاني لخصمه : « ولأن يقال للرجل يا فاعل يا صانع أحب اليه أن يقال يا شحاذ ويا مكدي وقد صدقت أنت في هذه الحلبة اسبق . وفي هذه الحرفة أعرق . ولعمرك انك أشحذ . وانك في الكدية أنفذ . وانا قريب العهد بهذه الصنعة ... » [5]

ويؤكد ابن خلدون المدلول الجديد الذي أصبح يرتبط بالشعر والشعراء عندما يكتب : « ... فصار غرض الشعر في الغالب انما هو الكذب والاستجداء لذهاب المنافع التي كانت فيه للأولين كما ذكرناه آنفا وأنف منه لذلك أهل الهمم والمراتب من المتأخرين وتغير الحال واصبح تعاطيه هجنة في الرئاسة ومذمة لاهل المناصب الكبيرة [6] » . ونشير بسرعة الى أن هذا الوضع الجديد هو الذي ربما يفسر ، في القرن الرابع ، ظهور المقامات التي تدور معظمها حول الكدية . فأبو الفتح الاسكندري شاعر لا شغل له سوى استجداء الناس في الأندية والطرق ، ولا يأنف أبدا من ذل السؤال . فالمقامات اذن بمثابة تجسيد للتصور الذي أصبح يحيط بالشاعر ...

الى جانب تشبيه الشاعر بالمكدي نجد تشبيه الشاعر بالصبي . هذا الثعالبي يقول عن ابن الحجاج : « ولقد مدح الملوك والأمراء ، والوزراء والرؤساء ، فلم يخل قصيدة فيهم من سفاتج هزله ، ونتائج فحشه ..

---

(3) همذاني ، ص . 161 .

(4) نفس المرجع ، ص . 51 .

(5) نفس المرجع ، ص . 49 .

(6) ابن خلدون ، ص . 581 .

وكان طول عمره يتحكم على وزراء الوقت ورؤساء العصر ، تحكم الصبي على اهله ، ويعيش في اكنافهم عيشة راضية »[7] . وبما أنه لا ينتظر من الصبي أن يكون عاقلا ومحتشما فان ابن الحجاج ، كالعديد من معاصريه ، لم يكن « يستتر من العقل بسجف ، ولا يبني جل قوله الا على سخف »[8] . يكفي القاء نظرة على المنتخبات التي جمعها الثعالبي للتأكد من أن السخف اصبح من مميزات الشعر العربي . وليس بين السخف والحمق سوى خطوة قصيرة ، وهذا ما لا يغيب على من تصفح مقامات الهمذاني .

واذا برز الشاعر بمظهر الصبي أو المجنون فلا يجوز محاسبته على ما يقول . في هذه الحالة تصبح « المعاني كلها معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه »[9] .واذا تقرر هذا فان من حقه « مناقضة نفسه في قصيدتين أو كلمتين ، بأن يصف شيئا وصفا حسنا ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا أيضا »[10] . بل لا يلام اذا نمّ شعره على « ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة »[11] ، وهذا يؤكد المعادلة بينه وبين الصبي اذ من المعلوم أن الصبي يفلت من أوامر الدين ما دام لم يصل الى سن البلوغ . القاضي الجرجاني لم يكن يحبذ أن يحاسب الشاعر اذا خالف قوله الدين اذ « الدين بمعزل عن الشعر »[12] .

في هذا السياق ليس بعجيب أن يلجأ الشاعر الى « التعقيد والتعمية » وأن يفوه بكلام يضل المستمع في فهمه ، بل أن يذهب « في نحو من التركيب لا يهتدي النحو الى اصلاحه ، واغراب في الترتيب يعمى

---

(7) ثعالبي IV ،ص . 32 .

(8) نفس المرجع ، ص . 31 .

(9) قدامة . ص . 17 .

(10)نفس المرجع ، ص . 18 .

(11) القاضي الجرجاني ، ص .63 .

(12) نفس المرجع ، ص . 64 .

الاعراب في طريقه »[13] . ان عبد القاهر يرفض أن يتبع المعنى اللفظ أي أن يضيع التواصل وتطمس الدلالة وتستقل العلامات بذاتها . وبصفة عامة فأنه يرفض الولوع بالبديع الذي يجعل الشاعر« ينسى أنه يتكلم ليفهم ، ويقول ليبين » وينسى أن « الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها »[14] .

رأي الجرجاني في « المتاخرين » ينم عن تفضيل لطريقة« المتقدمين » التي هي « أمكن في العقول »[15] .لكن صاحب **اسرار البلاغة** لم ينتبه الى ان المتأخرين اصبحوا غير مكلفين ، وبالتالي غير مسؤولين عما يقولون . ضاع من يدهم زمام الأمر لما عجزوا عن المساهمة في تسيير شؤون « المدينة » .

---

(13) جرجاني ، ص .112 .

(14) نفس المرجع ، ص .5 .

(15) نفس المرجع ، ص .5 .

القسم الثاني

بين ارسطو والجرجاني :
الغرابة والالفة

المقارنة

من له ادنى اهتمام بالبلاغة اليونانية يعرف ان المقصد منها لم يكن هو المقصد الذي وجه عمل البلاغيين العرب . واذا اختلف المقصد فان الظاهرة المشتركة (مثلا المجاز) تأخذ معنى وبعداً فريدين في كلتا البلاغتين .

البلاغة اليونانية تبلورت في جو الديمقراطية ، أي في جو تحتل فيه الساحة العمومية حيزاً كبيراً من الحياة . كان المقصود منها التحكم في الخطاب والإحاطة بقوانينه بحيث يصير الخطيب قادراً على التأثير في الجمهور واغتصاب تفكيره بطريقة أو بأخرى . نشأت الريطوريقا للاجابة عن السؤال التالي : كيف يستطيع الخطيب اقناع الجمهور وانتزاع موافقته ، عندما يقوم بعرض قضية شخصية أو جماعية ، حتى ولو كانت هذه القضية غير عادلة ؟ لتلبية هذه الحاجة ظهر اختصاصيون تنحصر وظيفتهم في ارشاد الخطيب الى ما يجب قوله والى الترتيب الذي تجب مراعاته في القول ، بحيث يتم اخضاع المستمع الى ما يرمي اليه الخطيب .

ليست هذه هي الصورة التي تطالعنا بها البلاغة العربية . صحيح ان التاريخ العربي عرف اطواراً يمكن ان يذكرنا بعضها بالمناخ الذي برزت فيه الريطوريقا . مثلاً في العصر الأموي وبداية العصر العباسي ، نلاحظ أن قسماً كبيراً من الشعر والخطب كان المقصود منه الدعوة الى

فرقة أو مذهب ، يعني كان الغرض منه التأثير والفوز بموافقة المستمعين (نجد صدى لهذا في **البيان والتبيين** للجاحظ) . صحيح كذلك أن ناقداً معروفاً (ابن قتيبة) اعتنى بالقصيدة من وجهة نظر التأثير الذي يجب احداثه في الممدوح ، بحيث يبادر هذا الاخير الى اجزال العطاء للشاعر ...

لكننا لا نعني هذه الجوانب عندما نتكلم عن البلاغة العربية . لم يكن هم البلاغيين العرب (الذين عاشوا في جو مخالف لجو الريطوريقا) ابراز قوانين انتاج الخطاب ، وانما قوانين تفسير الخطاب . كان الاهتمام ينصب بالدرجة الاولى على تفسير القرآن وعلى ضبط القواعد التي تضمن تفسيراً يتفق عليه الجميع ؛ بالاضافة الى هذا كانت هناك حاجة الى تدعيم عقيدة الاعجاز والبرهنة عليها بتحليل دقيق للنصوص (في كلتا الحالتين كان لا بد من اللجوء الى الشعر القديم ، كما هو معروف ؛ لهذا نجد أن النماذج المحللة في كتب البلاغة هي نماذج من القرآن والشعر) .

اختلاف المقصد يظهر كذلك في التقسيمات المختلفة التي لجأت اليها البلاغة اليونانية والعربية . لا ينبغي أن ننسى أن التقسيم ليس بالعملية البريئة (« قل لي كيف تقسم الاشياء أقول لك من أنت »[1]) . الى حد الآن لم يقم احد بتعليل التقسيم الثلاثي للبلاغة العربية (المعاني ، البيان ، البديع) ، وهو التقسيم الذي فرض نفسه منذ السكاكي .

المقارنة ينبغي أن تكون شمولية لانها اذا اكتفت بالتفاصيل فانها لن تصل الا الى نتائج خادعة . لا يكفي أن نرى بلاغياً عربياً ، أثناء كلامه عن الاستعارة والتشبيه ، يمثل الرجل الشجاع بالاسد ، كما فعل أرسطو ، لكي نتسرع ونقول ان تأثيراً قد حدث . فالأسد يزأر كذلك ، وبقوة ، في البلاغة الهندية[2] (لماذا اعتنى الباحثون بالعلاقة بين البلاغة العربية والبلاغة اليونانية ولم يستدعوا البلاغة الهندية الى حفلة المقارنات ، خصوصاً وان اوجه الشبه بين البلاغة الهندية والبلاغة

---

(1) بارت ، 1970 ب ، ص . 195 .

(2) تجد لمحة عن البلاغة الهندية عند بورشي . حول مثال « الأسد » انظر تودوروف ، 1978 ب ، ص . 77 .

العربية كثيرة و متنوعة ؟) .

اننا عادة نتكلم عن البلاغة وكأنها شيء واضح المعالم معروض أمامنا ببساطة وما علينا الا أن نقطف ثماره . هذا تصور ينبغي تصحيحه . ذلك أن ما يسمى بالبلاغة مغروس في غابة من المعارف والعلوم وليس من الصواب منهجياً دراسة أحد هذه العلوم بمعزل عن العلوم الاخرى . البلاغة لها ارتباطات بالنحو والتفسير وعلم الاعجاز والمنطق وعلم الكلام . اذا كان لا بد أن نقارن ، فلنبدأ بالمقارنة بين هذه العلوم . والعجيب في الامر أن من يدرس السكاكي مثلاً لا يعتني الا بقسم **مفتاح العلوم** المتعلق بالبلاغة وينسى أقسام الكتاب الاخرى . ان رؤية الشجرة لا ينبغي أن تذهلنا عن منظر الغابة .

البلاغة بين الامس واليوم

المتصفح لكتب البلاغة يشعر أحياناً بالنفور والحرج . فهو يلتقي بمصطلحات وتعريفات غريبة عن أفقه ، بعيدة عن قاموسه ، لا تخطر له ببال عندما يقوم بتحليل النصوص . صحيح أنه يعرف (أو يتخيل انه يعرف) معنى الاستعارة والكناية . ولكن ما معنى الاستعارة المكنية ؟ وما معنى الاستخدام ؟ ومراعاة النظير ؟ والارصاد ؟ والتجريد ؟ والاستتباع ؟ والقول بالموجب ؟... هل لهذه الطلاسم فائدة تذكر أم نحن أمام اطلال مهجورة ليس لها سوى قيمة وثائقية تتعلق بقوم رحلوا ؟ اذا كان لهذا المتصفح صدر رحب ، فسيلاحظ أن هذه الاشكال البلاغية ليست غريبة ولا بعيدة عنه ، وانه يستعملها يومياً ، أو على الاقل يستعمل بعضها عندما يتكلم ويكتب . اذ ذاك ستتقلص الغرابة (أو ان شئتم تغرب) وتعوضها الفة غامضة وانس حميم .

الا أنه لا يسعنا الا أن نلاحظ ، على العموم ، غروب الدراسات البلاغية في العالم العربي . كانت البلاغة ، فيما مضى ، علماً نابضاً بالحياة ، واذا بها الآن لا تكاد تحرك أي فضول ، كعلم التنجيم والكيمياء القديمة . كيف نفسر هذا التحول ؟ أظن أن الجواب سنجده اذا وضعنا اليد على « العلم » الذي أخذ مكان البلاغة . ذلك أن علما ما لا يندثر إلا

عندما يعوضه علم آخر : التنجيم أدى الى علم الفلك ، والكيمياء القديمة الى الكيمياء الحديثة . اذا اتفقنا على أن الغرض من البلاغة هو تحليل الخطاب ، واذا اتفقنا على ان البلاغة تغمدها الاهمال ، فإنه يتعين علينا أن نبحث عن « العلم » الذي عوض البلاغة في العالم العربي . ما هو سلوكنا المعرفي اليوم أمام الخطاب ؟ بعبارة أخرى : ما هي الاستراتيجية التي نتبعها اليوم تجاه الخطاب ؟

لعل هذا السؤال سيتضح اكثر اذا لاحظنا أن ما حدث للبلاغة العربية قد حدث كذلك للبلاغة الغربية . ففي وقت ما من النصف الاول من القرن التاسع عشر ، دخلت البلاغة الغربية ـ بدرجة متفاوتة حسب الثقافات ـ في طي النسيان [3] . ومما يدعم هذا الرأي أن المستشرقين الذين لم يتركوا ميداناً في الثقافة العربية إلا أولوه الاهتمام ، لم يعتنوا بالبلاغة . هل توجد مثلاً ترجمة فرنسية لأحد كتب البلاغة العربية ؟ الترجمات والدراسات التي قام بها المستشرقون في هذا المجال يمكن أن تعد على رؤوس أصابع اليد الواحدة ، أو اليدين على أكثر تقدير . ما هو إذن سر المرض الذي أصاب البلاغة ، سواء في الشرق أو في الغرب ؟

ليس من الهين الاجابة عن هذا السؤال . لنكتف بالقول إن التفكير في غرابة البلاغة يحيلنا على ما ألفناه اليوم . الغرابة إذن لا تبعدنا عن همومنا ومشاغلنا الحالية : كل حديث عن الغرابة هو بالضرورة حديث عن الالفة . وضرورة اللغة ، أو الجناس ، ستنقلنا من الغرابة الى الغروب ، وبالتالي الى الشمس .

الاستغراب

اذا قمنا بتصنيف القائلين فاننا لا شك سنقف على قائل معين موسوم بالغرابة لانه يبتعد عن التصورات المألوفة لدى مجتمع ما . هذا القائل الغريب يظهر في عدة أشكال . فهناك المجنون والمهرج والمجذوب والساحر والشاذ والشاعر . كمثال على هذا الصنف يمكن أن نذكر

---

(3) تودوروف ، 1977 ، ص .136 - 139 : ريكور ، ص . 13 - 14 .

خرافة ، وهو شخص اختطفته الجن ثم عاد بعد مدة الى أهله وصار ينطق بكلام غريب (ومن هنا عبارة : حديث خرافة) .

ان القول الذي سيسترعي انتباهنا هو القول الغريب ، الذي يبدو بهذه الصفة بالمقارنة مع نمط مألوف من القول . الغرابة تتم ، كما يقول ابن رشد معلقاً على **فن الشعر** ، « باخراج القول غير مخرج العادة »[4] . النص الذي يجب تحليله في كتاب ارسطو هو التالي :

« والصفة الجوهرية في لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة . وتكون واضحة كل الوضوح اذا تألفت من ألفاظ دارجة ، لكنها حينئذ تكون ساقطة (...) . وتكون نبيلة بعيدة عن الابتذال اذا استخدمت ألفاظاً غريبة عن الاستعمال الدارج . وأقصد بذلك : الكلمات الغريبة (الاعجمية) والمجاز ، والاسماء المحدودة (المطولة) ، وبالجملة كل ما هو مخالف للاستعمال الدارج »[5] .

كل كلمة في هذا النص تقتضي تحليلاً ضافياً ، الا أننا سنكتفي بملاحظة العلاقة التي يبرزها أرسطو بين الغرابة والألفة داخل النص الشعري . فمن ناحية ، نجد الوضوح ، والابتذال ، والسقوط ، والاستعمال الدارج . ومن ناحية أخرى ، نجد النبل ، والبعد ، والغرابة . وهذا يعني أن النص الشعري يبتعد عن الاستعمال الدارج وفي نفس الوقت يتضمن قسطاً من هذا الاستعمال . يقول أرسطو : « ولهذا يجب أن تكون (اللغة) مزيجاً من الالفاظ ، فتجنب الابتذال والسقوط يكون باستعمال الكلمات الغريبة والمجازات والمحسنات وسائر أنواع الاسماء التي ذكرناها ، بينما نظفر بالوضوح عن طريق الاسماء الدارجة »[6] .

النص الشعري يتألف من عنصرين اثنين . العنصر الاول مرده الى

---

(4) ابن رشد ، ص . 243 .

(5) ارسطو ، 1973 ، ص .61 .

(6) المرجع السابق ، ص . 62 .

التعابير المألوفة الشائعة ، والعنصر الثاني مرده الى التعابير الغريبة التي تستورد من مكان بعيد غير معهود فتجتاز مسافة طويلة ثم تستقر في مكان ليس من عادتها أن تكون فيه ، فهي كـ «الغرباء» بين « أهل المدينة »[7]. ومن هنا الشعور بالدهشة والتعجب « فان العجيبات إنما تكن من البعيدات ، (وما يحدث العجب يحدث اللذة) »[8].

ما معنى المجاز ؟

المجاز يعني انتقال شيء من مكان هو مقره الاصلي الى مكان آخر ، أو كما يقول السكاكي : « المجاز مفعل من جاز المكان يجوزه اذا تعداه والكلمة اذا استعملت في غير ما هي موضوع له وهو ما تدل عليه بنفسها فقد تعدت موضعها الاصلي »[9].

هذا النقل مدعاة للاستغراب ، وبما أن الاستغراب لا بد أن يتحمله مستغرب ، فإن المتلقي للنص الشعري يدخل في حساب المحلل البلاغي . الى جانب العلاقة الافقية بين العناصر المكونة للنص ، هناك علاقة عمودية بين هذه العناصر والمتلقي . ولا اعرف بلاغياً اهتم بهذه العلاقة العمودية بنفس القسط الذي نجده عند الجرجاني . في **أسرار البلاغة** ، لا يكتفي الجرجاني بالكلام عن المجاز والتشبيه والتمثيل ، بل يعتني كذلك بتحليل التأثير الذي تحققه هذه الصور لدى المتلقي .

هذا التأثير ليس بالعرضي ، بمعنى أنه قد يحدث أو لا يحدث . بعبارة أخرى ، لا يتكلم الجرجاني بالضبط ، عما يشعر به ، **هو** ، أمام هذه الصورة أو تلك . فلكل صورة بلاغية بنية خاصة وتأثير خاص ، تأثير يسميه الجرجاني «فضيلة »[10] ، بمعنى وظيفة الصورة ، أي ما تفعله لدى المتلقي . هذه الفضيلة ليست مرتبطة بمتلق معين وإنما هي من اختصاص الصورة . وهذا يعني أن التأثير يمكن دراسته دراسة

---

(7) ارسطو ، 1959 ، ص .186 .

(8) نفس المرجع ، ص .186 . انظر ريكور ، ص .26 و ص .48 .

(9) سكاكي ، ص . 154 .

(10) جرجاني ، ص . 30 .

موضوعية . فليس ما تحدثه الصورة محصوراً في متلق دون آخر وإنما هو شيء يبلغ حداً من العمومية يجعله موضوع علم أو موضوع استطيقا .

حول ماذا تدور هذه الاستطيقا ؟ حول الغرابة . الشعور بالغرابة هو علة التأثير الذي ينتاب المتلقي ، ولهذا فان الجرجاني لا يتكلم فقط عن الخطاب الشعري ، بل كذلك عن المتلقي . فلا يجوز فصل عنصر الخطاب وعنصر المتلقي عند الكلام عن الغرابة . ذلك أن الغرابة لا تتجلى الا لمتلق تعود على نوع من التصورات فإذا به يصادف في الخطاب الشعري أشياء مخالفة لما تعود عليه . الغرابة لا تظهر الا في اطار ما هو مألوف . الشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الالفة ويسترعي النظر بوجوده خارج مقره . هناك اذن علاقة جدلية بين الالفة والغرابة ، وفي هذه العلاقة يكمن سر التأثير الذي يحدثه الخطاب الشعري . هذا ما سنحاول ابرازه من خلال كلام الجرجاني عن الاستعارة والتشبيه والتمثيل .

مجاز الشمس

الاستعارة في الاسم « أن تنقله عن مسماه الاصلي الى شيء آخر ثابت معلوم ، فتجريه عليه وتجعله متناولاً له تناول الصفة مثلاً للموصوف . وذلك قولك : رأيت أسداً ـ وأنت تعني رجلاً شجاعاً ـ ورنت لنا ظبية وأنت تعني امرأة ، وأبديت نوراً تعني هدى وبياناً وحجة ، وما شاكل ذلك »[11] .

الملاحظ في هذه الامثلة وجود أفعال المشاهدة : **رأيت** ، **رنت** (= نظرت) ، **أبديت** . والمشاهدة لكي تتم لا بد لها من نور كاشف ، النور الذي نجده في المثال الثالث : **أبديت نوراً** ، يعني لا بد من الشمس . توجد علاقة حميمة بين الاستعارة والشمس ، وفي هذا الصدد يقول جاك ديريدا : « دورة الشمس تكون دائماً بمثابة خط مسيرة

---

(11) نفس المرجع ، ص . 31 .

الاستعــارة »[12] في قلب الميتافــزيقا يــرى ديريــدا عمل الشمس والاستعارة ، وذلك في المفاهيم المعروفة : الظهور والخفاء ، المشاهد وغير المشاهد ، الحاضر والغــائب[13]

للاقتناع بهذه الفكرة ، يكفي الرجوع الى **أسرار البلاغة** حيث نجد في كل لحظة احالة على الشمس . جل الابيات التي يوردها الجرجاني تتضمن الكلام عن الشمس ، وعن الظلمة طبعاً ، عن ظلمة تزول بفضل الشمس ، أو القمر الذي يستعير نوره من الشمس . جل أمثلة الجرجاني لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالعين المبصرة وبالشمس ، وبالمجاز (من جاز المكان ...) . هناك مجاز الدواب ، ومجاز الركب السائرين في طريق واضحة أو ملتوية ، ومجاز الشمس . الكلام عن الاستعارة هو في نفس الوقت كلام عن الشمس .

ما هي مميزات الشمس والاستعارة ؟

(1) تمتاز الشمس بالنور الذي تضفيه على الوجود فتظهر الاشياء والاجسام وتجلي ما هو خفي . كذلك حكم الاستعارة فانها نيرة متلألئة « ان شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون »[14]

(2) تمتاز الشمس أيضاً بعلوها وشموخها وارتفاعها فوق الكائنات ، فلا أحد يجهل مكانها ومكانتها في الوجود . « ومن هذا الاصل استعارة الشمس للرجل تصفه بالنباهة والرفعة والشرف والشهرة »[15] . هذه الاوصاف تنطبق على الاستعارة اذ « من الفضيلة الجامعة فيها : انها تبرز هذا البيان ابدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً ، وتوجب له بعد الفضل فضلا »[16]

---

(12) ديريدا ، 1971 ، ص ، 35 .

(13) نفس المرجع ، ص ، 36 .

(14) جرجاني ؛ ص ، 30 .

(15) نفس المرجع ، ص ، 48 .

(16) نفس المرجع ، ص ، 30 .

هذه « الصورة المستجدة » تجعل الخطاب يمتاز بخاصية ترفعه عن غيره من الخطابات وتجعله يرتقي الى منزلة عالية ، فيصير في « قبيل الخاص » الذي يرتفع عن قبيل « المشترك العامي » [17] . ونلاحظ بسرعة أن التفرقة المعهودة بين الخاصة والعامة لا تقتصر على الحياة الاجتماعية ، بل تمتد كذلك الى الكلام الذي ينقسم الى كلام عادي مألوف ، وكلام غريب جديد ، والجديد لا يمكن تصوره الا مضيئاً .

(3) ثم اليست هذه « الصورة المستجدة » من أوصاف الشمس التي لا تبقى على حال بل تتجدد وتطلع كل صباح في حلة قشيبة تهش لها النفوس ؟ فمن حسن الحظ أن الشمس ليست مستقرة في نقطة من السماء لا تزايلها . لولا انتقالها في السماء لكانت ضارة ومكروهة . لنقرأ مثلاً هذا البيت :

وهبك كالشمس في حسن ألم ترنا   نفر منها اذا مالت الى الضرر [18]

اننا نحب الشمس لانها حاضرة غائبة ، مقيمة راحلة ، مشرقة غاربة ، أليفة غريبة . طول المكوث في مكان معلوم يخلق الألفة ولكنه يورث الملل . فلهذا يبلى الشيء اذا طال وقوع البصر عليه وتمجه النفوس ولا يصبو اليه أحد :

وطول مقام المرء في الحي مخلق   لديبَاجتيه فاغترب تتجدد

فاني رأيت الشمس زيدت محبة   الى الناس ان ليست عليهم بسرمد [19]

اذا أراد المرء أن يتجدد فما عليه الا آن يغترب ، ان يبدل مقامه ، ان يغرب ، كما تفعل الشمس . على أن غروب الشمس ليس ضياعها وانعدامها : إنها تشرق على قوم آخرين يسرون بمقدمها عليهم ، ثم تعود من جديد الى القوم الذين غربت عنهم . المرء المغترب يتجدد بانتقاله الى

---

(17) نفس المرجع ، ص . 273 - 274 .

(18) نفس المرجع ، ص . 91 .

(19) نفس المرجع ، ص . 97 .

مكان غير مألوف لانه في هذه الحالة يستعير ثوباً جديداً يجعله يبدو في منظر غير معهود . فالثوب يبلى مع كثرة لبوسه وما على المرء الا أن يبادر الى تبديله بثوب آخر . اذ ذاك سترقبه العيون لانه سيمر من هيئة مألوفة الى هيئة غريبة . فليس الثوب وحده الذي يتجدد بل كذلك من يرتديه .

هذا ما يحدث في الاستعارة . فالاسم يبلى مع كثرة الاستعمال اذ يبقى جاثماً على مسمى معين . ولكنه عند الاستعارة ينقل من مسماه الاصلي الى شيء آخر . اذ ذاك يكتسي حلة جديدة وتهفو له النفوس . ذلك أن « مبنى الطباع وموضوع الجبلة ، على أن الشيء اذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدن له ، كانت صبابة النفوس به أكثر ، وكان بالشغف منها أجدر »[20] .

بناء على هذا يمكن أن نقول إن الغرابة والاغتراب لهما علاقة وثيقة بالبعد والابتعاد ، كما أن الالفة ترتبط ارتباطاً قوياً بالقرب . وهذا ما ينص عليه الجرجاني عند حديثه عن التشبيه . فمن الشعراء من يستطيع « رد البعيد الغريب ، الى المألوف القريب »[21] و « ايجاد الائتلاف في المختلفات »[22] . ان التشبيه يكون أبلغ اذا اهتدى الى « أن يجمع اعناق المتنافرات المتباينات في ربقة ، ويعقد بين الاجنبيات معاقد نسب وشبكة »[23] . فكلما كان البعد شاسعاً ، كلما كان الشعور بالغرابة أمكن في النفوس . وهل هناك ، بالنسبة للناظر ، بعد أكثر اتساعاً من البعد الفاصل بين مشرق الشمس ومغربها ، أي بين أفق وأفق ؟ وهل هناك ، في نفس الوقت ، قرابة الطف من القرابة التي توجد بين الشمس الغاربة والشمس المشرقة ؟ على هذا الاساس يكون التشبيه المستغرب هو الذي « يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب »[24] .

---

(20) نفس المرجع ، ص . 102 .

(21) نفس المرجع ، ص . 115 .

(22) نفس المرجع ، ص . 119 .

(23) نفس المرجع ، ص . 118 .

(24) نفس المرجع ، ص . 103 .

المجاز من أفق الى أفق قد يكون مجازاً من العقل الى الاحساس . فالشخص ، حسب الجرجاني ، يستفيد العلم أولاً من طريق الحواس وثانياً من طريق الفكر . فالنفس تأنس بالعلم الاول لانه « أقدم لها صحبة ، وآكد عندها حرمة »[25] . وهنا يكمن سر التأثير المرتبط بالتمثيل . فالتمثيل يخرج النفس « من خفي الى جلي »[26] ، ولا عجب اذا كان الشاهد المشهور على التمثيل يتكلم عن الخفاء والجلاء :

واذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود

هناك فضيلة مطوية أي مكنونة ومخفية ، والخفاء لا يمكن أن يتصور إلا مظلماً ، ونشر الفضيلة لن يتم إلا بشعلة الشمس . وهذا ما نجده في البيت التالي :

لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يعرف طيب عرف العود[27]

فنفس المتلقي تطرب عندما تنقل مما يعلم « بالعقل المحض » الى ما يعلم « بالمشاهدة »[28] لان الشاعر « يتوسل اليها للغريب بالحميم ، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم »[29]

لغة الشمس

رب قائل يقول : ما أكثر النصوص المجازية التي لا تتضمن احالة على الشمس. هذا الاعتراض يمر بجانب المسألة : عندما تختفي الشمس وراء السحب فإنها تستتر ولكنها لا تفنى وتفقد مكانها في السماء. خذ مثلا هذا البيت :

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى
ما الحب الا للحبيب الاول[30]

(25) نفس المرجع . ص . 94 .
(26) نفس المرجع ، ص . 94 .
(27) نفس المرجع ، ص . 92 .
(28) نفس المرجع ، ص . 94 - 95 .
(29) نفس المرجع ، ص . 94 .
(30) نفس المرجع ،ص . 94 .

أين هي الشمس ؟ لا نلمح ضوءها ولكن حركتها واضحة في البيت (فؤاد ينتقل في سماء الهوى ثم يعود كالشمس الى نقطة انطلاقه) .قلت : **لا نلمح** وحركة **واضحة** . في كلامي إحالة الى الشمس ولست ادري كيف يمكن ان احور الجملة حتى أحذف التلميح الى الكوكب المنير . نحن مدينون للشمس بالكثير. كيف يمكن أن نستغني عن استعمالات من نوع : عبارة **واضحة** أو **مشرقة** ؟ كيف يمكن الكلام عن الخطاب دون الكلام عن المعنى **الخفي** والمعنى **الظاهر** والمعنى **الغامض** ؟ كيف يمكن الافلات من لغة الشمس ؟

الاحتضار

موضوع الغرابة والالفة لا يخص فقط البلاغة والخطاب الشعري بل يمكن رصده في ميادين مختلفة من الثقافة العربية. في نهاية المطاف لا بد أن نتساءل، مرة أخرى ، عن التلقي المخصص اليوم للبلاغة ، وبالاخص للبلاغة التي صنفت بعد الجرجاني.من سوء حظ هذه البلاغة أنها مرتبطة بما يسمى عصر !الانحطاط. لكن ما معنى الانحطاط ؟ الانحطاط يقتضي شيئا كان في وقت ما مرتفعا وشامخا، ثم أخذ ينزل تدريجيا الى السفح المقابل، حيث صار تدريجيا يضمحل ويذوب وينطفىء .

تاريخ البلاغة العربية، كما يكتب اليوم، هو تتبع لدورة الشمس في طلوعها وازدهارها والكلال الذي يصيبها الى أن لا يبقى منها شيء ويعم الظلام . كلامنا عن البلاغة بعد الجرجاني كلام عن شمس مريضة لم تعد قادرة على النهوض من مرقدها . والملاحظ أن ما يسمى بالنهضة (والنهضة تعني يقظة ، أو مجازا من ظلمة النوم الى اشراقة الصباح) لم يمس البلاغة . فعلى المؤرخ المنجم أن يتساءل ، ويسأل الكواكب، عن سر هذا السبات العميق الذي أصاب الدراسات البلاغية.

الحريري والكتابة الكلاسيكية

الاسم والنمط

من الاشياء التي تسترعي الانتباه عند قراءة مقامات الحريري ندرة الاسماء الشخصية . اذا استثنينا مجموعة من الاسماء التاريخية او الخرافية سنتكلم عنها فيما بعد ، فاننا لا نكاد نجد الا اسمين شخصيين اثنين : الحرث بن همام وابو زيد السروجي . اما باقي الشخصيات، فلا تحظى الا بتسميات عامة كالابن والزوجة والقاضي والامير الخ . وهذا يعني ان الشخصيات الفردية تذوب في الانماط الانسانية.

هذه الظاهرة ليست عرضية أو تافهة [1] قبل الشروع في تحليلها لا بد من الاشارة الى بعض الأنواع التي تبرز خاصيات متعارضة.

- كتب التاريخ : من الواضح أن مادة المؤرخ تتكون من الحدث ومكان الحدث وتاريخ (توقيت) الحدث وكذلك من اسماء المشاركين في الحدث. فيكفي مثلا ان نتصفح **الكامل** لابن الاثير لنتبين وفرة الاسماء الشخصية في كل صفحة من صفحات الكتاب.

- كتب الحديث : الاسناد يمتاز بطوله اي بكثرة الاسماء الموردة فيه . وبما ان صحة الحديث مبنية على امانة ناقله، فقد ألفت عدة كتب موضوعها التنقيب في حياة الرواة، وهذا التنقيب يدرس افرادا لا انماطا انسانية.

---

(1) واط ، ص . 528 - 530 .

ـ كتب الاخبار : نلاحظ فيها ايضا كثرة الاسماء. انظروا مثلا **كتاب البخلاء** : الجاحظ لم يرسم البخل ولا البخيل وانما اعطى صورة لبعض البخلاء. وتبعا لذلك نستطيع ان نقول ان شخصياته تمتاز الى حد كبير بخاصيات فردية.

هذه الانواع التي اشرنا اليها بسرعة تمتاز بالدقة في ايراد اسماء الافراد. لننظر الآن الى الشعر القديم . ماذا نلاحظ ؟ نلاحظ ان الاسماء لا تدل على افراد بقدر ما تدل على انماط انسانية . ان اسماء النساء في شعر النسيب اصطلاحية وتبعا لذلك قليلة . يقول ابن رشيق : «وللشعراء اسماء تخف على السنتهم وتحلو في افواههم، فهم كثيرا ما ياتون بها زورا نحو ليلى وهند وسلمى ودعد ولبنى وعفراء ... واشباههن»[2] . ولقد لاحظ فون غرونباوم ان الشعراء القدماء يصفون في نهاية الامر نفس المرأة[3] . ولربما لا نبتعد عن الصواب اذا اضفنا انهم يمدحون ويرثون ويتوعدون نفس الرجل. قد نجد في شعر المديح اسم الرئيس الذي يمدحه الشاعر، ولكن هذا الرئيس يبقى على العموم نسخة من نمط نعرف مميزاته. والذي يدعم هذا القول ان من الشعراء «من ينقل المديح عن رجل الى رجل»[4] . ابو تمام والبحتري مثلا كانا يمدحان عدة رؤساء بقصيدة واحدة.

من البديهي اننا نتكلم عن النزعة الغالبة في الادب العربي، وهي نزعة عمودية او ميتيكية لانها تركز على سنة شعرية يجب الخضوع لها. كلمة «ميت» (mythe) تدل هنا على حكاية أو عادة مقدسة ترجع الى الاصل[5] .

اننا نجد هذه النزعة التي تضع المعنى في البدء عند الحريري. لقد رأينا ان شخصياته ذات التسمية العامة تمثل انماطا انسانية.

---

(2) ابن رشيق ، II ، ص . 116 .

(3) فون غرونباوم ، ص . 288 .

(4) ابن رشيق ، II ، ص . 136 .

(5) الياد ، ص . 15 .

يجب الآن ان نضيف ان أبا زيد السروجي والحرث بن همام من هذا القبيل. فالحرث بن همام اسم لا نستطيع ان نتصور اسما اعم منه. انه ماخوذ من حديث نبوي معروف : «كلكم حارث وكلكم همام». فهو اسم يمكن ان يطلق على اي انسان. اما الاسم الآخر، فانه يشتمل على «زيد»، ومن المعلوم ان زيدا وعمرا اسمان كثيرا ما نجدهما في كتب النحو والبلاغة الى حد انهما كالمرادفين لكلمة «فلان» أو لعبارة «انسان كسائر الناس».

شخصيات الحريري موصوفة بسرعة في اغلب الاحيان . فبعض الاشارات تكفي لابراز النمط[6]. هذه الظاهرة مرتبطة بظاهرة أخرى وهي كثرة واهمية النماذج البشرية في **مقامات** الحريري : عرقوب، المتلمس، سطيح ، اياس ، سحبان ، حنين ، باقل ... فكل مفهوم (الجمال ، الكذب ، الشجاعة ، الحكمة) مرتبط بشخصية تاريخية أو اسطورية اي باسم من الاسماء . الحكمة مثلا مرتبطة بلقمان . فعمل القارىء أو الشارح هو الانتقال من اسم الى مفهوم، من دال (لقمان) الى مدلول (الحكمة) : خصائص الشخصيات صادرة عن « الحقل الثقافي » والوصف بمثابة تلميح أو استشهاد باسم.

الوصف

سنحاول البرهنة على هذه العموميات بتحليل قطعة من المقامة الثامنة عشرة تتضمن وصف جارية:

«كانت عندي جارية ، لا يوجد لها في الجمال مجارية ، ان سفرت خجل النيران ، وصليت القلوب بالنيران ، وان بسمت ازرت بالجمان وبيع المرجان بالمجان ، وان رنت هيجت البلابل وحققت سحر بابل ، وان نطقت عقلت لب العاقل، واستنزلت العصم من المعاقل، وان قرأت شفت المفؤود واحيت الموؤود، وخلتها اوتيت من مزامير آل داود، وان

---

(6) هذا الاسلوب في الوصف يذكر باسلوب المصورين الذين لم يرسموا ، لاسباب دينية ، شخصياتهم بصفات مميزة . انظر باپادوپولو ، ص . 687 .

غنت ظل معبد لها عبدا وقيل سحقا لإسحق وبعدا، وان زمرت اضحى زنام عندها زنيما بعد ان كان لجليه زعيما. وان رقصت امالت العمائم عن الرؤوس، وأنستك رقص الحبب في الكؤوس »[7] .

لنذكر في البداية بملاحظة مهمة لابن رشيق : «الشعر الا اقله راجع الى باب الوصف»[8] . انطلاقا من هذه الملاحظة نقترح افتراضا معاكسا نوعا ما ، وهو أن الوصف يكون في اغلب الاحيان اما مدحا أو هجاء . هذا يعني ان الموصوف يكون موسوما بعلامة ايجابية او سلبية.

العبارة الاولى في قطعة الحريري : **كانت لي جارية** ، تشكل «اعلانا»[9] اذ تحرك عددا من الامكانيات الوصفية والروائية: هذه الامكانيات توجد عند الكاتب والقارىء اللذين يملكان نفس النسق الادبي.

العبارة الثانية : **لا تجاريها في الجمال مجارية** ، تنهي السؤال المفتوح في الاولى (كيف هي؟ ..) وتشكل اعلانا ثانيا : الجمال. هذا الاعلان يحرك بدوره امكانيات وصفية تحقق البعض منها في القطعة واعني وصف الوجه والابتسامة والنظر والحديث.

هذه المعاني الجزئية (أو الموتيفات) لا تكفي لاعطاء صورة لجارية مثالية اذ اننا نجدها في وصف المرأة الحرة . وبما ان الجارية تزيد قيمتها اذا جمعت الى الجمال النبوغ في الفنون، فاننا لا نستغرب وجود الموتيفات التالية : القراءة والغناء والعزف والرقص.

هذه الموتيفات مرتبطة بالتقاليد الشعرية أو بالسنة الشعرية ، فالقطعة تزخر بالاشارات الثقافية التي كان من المفروض ان لا يجهلها الاديب . لذلك لم يكن من اللازم ان يطنب الحريري أو يفسر كلامه ، فالاشارة أو التلميح بمثابة علامة مشاركة بين الحريري

---

(7) حريري ، 1326 ،ص . (172 - 174) .

(8) ابن رشيق ، II ، ص . 278 .

(9) تجد ملاحظات مفيدة حول الوصف في الرواية « الواقعية » عند هامون .

والقارىء الضمني.

ينبغي ان لا نخلط القارىء الضمني بالقارىء الفعلي [10]. القارىء الضمني هو القارىء الذي يتخيله الكاتب عندما يكتب ، وخصائص هذا القارىء تظهر من خلال النص لا من خارج النص . اما القارىء الفعلي فلا يمكن للكاتب ان يعرفه بالضبط ولا ان يتخيل بدقة ردود فعله . عندما كتب الحريري : «حققت سحر بابل» فقد افترض ان قارئه الضمني سيعي انه يرمز إلى هاروت وماروت . اما القارىء الفعلي فقد يجهل هذا التلميح ، الا ان الشراح كالشريشي مثلا يملأون بفضل توضيحاتهم الهوة القائمة بين القارىء الفعلي والقارىء الضمني .

الاشارات الثقافية تظهر في التشبيهات : **النيران** ، **الجمان** ، **المرجان** . وتظهر كذلك في معجم العشق : **صليت القلوب بالنيران، عقلت لب العاقل** . وتظهر اخيرا في النماذج البشرية التي تشكل نوعا من التشبيه : **داود، معبد، اسحق، زنام**. هذه التلميحاتكما قلنا تحيل على التقاليد الشعرية. ان قراءة قطعة شعرية (أو نثرية) يمكن ان تعتبر غوصا في النصوص الشعرية السابقة . الدلالة (أي العلاقة بين الدال والمدلول) لا تكفي لابراز معنى الكلمة الشعرية [11]. الكلمة لا تستخرج كل امكانياتها الا عندما تضم بصفة جلية الى اخواتها في السياق ،او بصفة ضمنية الى اخواتها في مجموع النصوص الشعرية.

الترتيب السلمي

يبقى لنا ان نلاحظ في قطعة الحريري خاصية اخيرة وهي ان الوصف عبارة عن تشبيه او مقارنة بين الجارية وكائنات اخرى. هذه المقارنة مرتبطة بصيغة التفضيل : الجارية تتفوق في جميع الميادين ، فجمالها يفوق جمال كل النساء واشراقة وجهها تزيد على اشراقة

---

(10) برانس ، ص . 180 .

(11) انظر ملاحظات اركون (ص . 325) حول معجم الاخلاق .

الشمس والقمر، وصوتها اكثر اطرابا من صوت معبد واسحق..

انطلاقا من هذا الاسلوب في الوصف يمكن ان نقول ان العصر الكلاسيكي كان له نظام خاص في رسم الشخصيات ، وهو نظام يختلف عن النظام الذي الفناه في الكتابات الحديثة. وهنا لا بد من ذكر ملاحظة لإيفلين بيرج ـ فيتز : «ان صورة الشخص (POR-TRAIT) تبنى حسب محورين : محور الترتيب السلمي ومحور التمييز. المحور الاول يدل على المسافة القائمة بين السمو والضعة : هذا المحور يشير الى كم الصفة التي للشخصية المقصودة. المحور الثاني يتعلق بخصائص الاتفاق والاختلاف، بالكيفية أو بالشكل الخاص الذي تتخذه الصفة المقصودة فيالشخصية [12] ».

ان محور الترتيب السلمي هو الذي يسترعي انتباهنا في وصف الجارية. جارية ابي زيد لا تملك خاصيات تنفرد بها وانما تسمو فقط ببعض الصفات على سائر المخلوقات.

لنقرأ الآن شعرا يشكر فيه ابو زيد السروجي بعض من احسنوا اليه :

لله در عصابة صدق المقال مقاولا
فاقوا الانام فضائلا مأثورة وفواضلا
حاورتهم فوجدتُ سَحْبان لديهم باقلا
وحللت فيهم سائلا فلقيت جودا سائلا
اقسمت لو كان الكرا م حيا لكانوا وابلا [13]

البيت الاول يوضح الطبقة العالية التي ينتمي اليها الممدوحون (**مقاولا**). البيت الثاني يورد تشبيها وبالتالي صيغة تفضيل (**فاقوا الانام**)، وفي نفس الوقت يعلن عن الصفتين المفصلتين في الابيات التالية : الفصاحة والكرم . لنلاحظ الاشارة الى نموذجين بشريين :

---

(12) بيرج ـ فيتز ، ص . 430 . انظر كذلك فون غرونباوم ، ص . 304 .
(13) حريري ، 1326 ، ص . 155 - 156

سحبان وباقل . الاول كما هو معلوم يرمز الى الفصاحة والثاني الى العي . لنلاحظ كذلك الصعود من **الحيا** ، وهو المطر القليل، الى **الوابل**، وهو المطر الغزير.

هذه الطريقة في رسم الشخصية لا نجدها فقط في الانواع الشعرية. نجدها في الامثال (صيغة **أفعل من**...) وفي كتب النقد (فلان أشعر الناس...)؛ ونجدها في كتب السير والتراجم . ماذا يقول ياقوت مثلا عن الحريري ؟ «وكفاه شاهدا كتاب **المقامات** التي ابر بها على الاوائل واعجز الاواخر [14] ». ونجدها في كتب التاريخ : مثلا في الصورة التي رسمها مسكويه لابن العميد في **تجارب الامم** . ان مسكويه يعلن عن صدقه في التصوير ونحن لا نجادله في ذلك، الا اننا نلاحظ ان الصورة التي رسمها للوزير تمر بالمقولات النحوية والبلاغية التي تميز « البورطري » في العصرالكلاسيكي.

الشخصية البراقشية

من الممكن ان نقارب بين النمط الانساني والنوع الادبي. الحركة التي يتم بمقتضاها الانتقال من شخصية الى النمط الذي تمثله تشبه الحركة التي تؤدي الى تحديد النوع الذي يرتكز عليه النص.

من العبث ان نفتش في شخصيات الشعر العربي عن افراد محددين او ان نتساءل عن صدق الشعراء. لقد تلقى عمر بن ابي ربيعة اللوم لانه خالف في بعض قصائده القاعدة التي بمقتضاها توصف المرأة بانها ـ حسب تعبير كثير ـ «مطلوبة ممتنعة [15] ». التجربة الشخصية للشاعر لا تؤخذ بعين الاعتبار وانما المهم هو ما يناسب النوع الادبي، يعني ما يفرضه النوع وكذلك ما يفرضه الناقد انطلاقا من السنة الشعرية . كان بشار بن برد ضخم الجثة [16] ومع

---

(14) ياقوت ، XVI ، ص . 262 .

(15) ابن رشيق ، II ، ص . 118 .

(16) اصفهاني ، III، ص . 135 .

ذلك وصف نفسه هكذا :

ان في بردي جسْما ناحلا　　لو توكأت عليه لانهدم

لماذا ؟ لانه لم يكن بامكانه ان يرسم لنفسه صورة تختلف عن الصورة التي يفرضها نوع النسيب . لقد بين احد السيميائيين السوفيات ـ ليكاتشيف ـ ان كل نوع يقترح بل يفرض صورة للقائل[17] . الراوي عندما يسرد حكاية يرسم صورة للاشخاص وفي نفس الوقت يرسم صورة لنفسه حتى في حالة ما اذا لم يستعمل ضمير المتكلم. عندما يؤلف الشاعر مدحا او هجاء فانه يعطي بالطبع صورة للممدوح وللمهجو. وفي نفس الوقت يعطي صورة لنفسه. وهذه الصورة لا ينتزعها من منطقة مظلمة من شخصيته وانما من النوع الذي يتقيد به.

الرأي السائد هو ان القصيدة تعبر عن الشاعر. هذا الرأي يغفل عمل النوع : القصيدة تعبر قبل كل شيء عن النوع الذي تنتمي اليه. وجهة النظر هذه تؤكدها مقامات الحريري التي تشتمل على عدد لا يحصى من الانواع، وتطرح مسألة الانفصال بين القول والعمل. ابو زيد السروجي مثلا كثيرا ما يشرب الخمر مباشرة بعد القاء موعظة تذيب قلوب المستمعين. هذا التناقض بين الخبر والمخبر يغيظ صاحبه الحرث بن همام الذي ينتظر ان يكون السلوك مطابقا للقول. ان المقامات تحدث نوعا من «التعرية» للوهم الذي يدفع القارىء او المستمع الى ان يستدل بالقول على صدق القائل. فنظرا للقيود النوعية التي يتقيد بها ابو زيد عندما يلقي موعظة فانه لا يمكن ان يعطي لنفسه الا صورة رجل تقي مستقيم . فقصارى الامر ان خدعة ابي زيد تنجح لانه يفهم امكانيات النوع. اما المخاطبون فانطلاقا من مبدا الوصل بين القول والعمل، لم يكن بد من ان تتم الخدعة عليهم.

ان من يقرأ الحريري يلاحظ ان جميع الانواع الادبية لها مكانها

---

(17) انظر الهامش رقم 21 .

في مقاماته، وهذا ما يجعل ابا زيد يقدم صورا كثيرة لنفسه ويتقمص عدة شخصيات:

لبست لكل زمان لبوسا ولابست صرفيه نعمى وبوسا
وعاشرت كل جليس بما يلائمه لأروق الجليسا
فعند الرواة ادير الكلام وبين السقاة ادير الكؤوسا
وطورا بوعظي اسيل الدموع وطورا بلهوي أسر النفوسا...[18]

ابو زيد يشبه طائرا كثير التلون تذكره المقامات وهو ابو براقش[19]. من الغرور في نظري ان نحاول معرفة هويته، ان نركب من صوره المتفرقة صورة واحدة[20]. انه ليس سوى ما تسمح له الانواع الادبية التي يستقر فيها ان يكون، فكيانه هو التغير[21]. هذا التشتت له ما يقابله في ترتيب المقامات. لقد ألّف الحريري خمسين مقامة وكل مقامة مستقلة بذاتها. فكما ان شخصية أبي زيد براقشية، أي لا يمكن تركيب أجزائها، فكذلك لا يمكن الربط بين المقامات.

المقمقة

ما دمنا نتكلم عن التغير والتشتت فلنفحص الابيات التالية التي تتحدث عن الدهر وتقلباته:

---

(18) حريري ، 1326 ، ص . 359 .

(19) نفس المرجع ، ص . 216 .

(20) لاحظ فون غرونباوم (ص . 248) ان كتب الادب (مثلا ادب الدنيا والدين للماوردي) تجزىء الانسان الى صفات متعددة : الاسراف ، الجود، البخل ، الحياء ، الخ ، وتدرس كل صفة على حدة .

(21) يقول ليكاتشيف متحدثا عن الادب الروسي القديم : « على عكس ما يجري في ادب العصور الحديثة فان النوع ، في روسيا القديمة ، هو الذي يحدد صورة الراوي ... كل نوع يملك صورة معدة بصرامة وتقليدية ، لمؤلفه وكاتبه و« منفذه ». هناك صورة للمؤلف خاصة بالمواعظ واخرى بحياة القديسين .. وثالثة بالاخبار ، واخرى ايضا بالسرد التاريخي » (ذكره تودوروف في 1972 ب ، ص . 108) .

وقـع الشـوائـب شيَّـب والـدهـر بـالنـاس قلَّـب
ان دان يـومـا لشخص ففـي غـد يتـغلّـب
فـلا تثـق بـوميض من بـرقـه فهـو خُلَّـب ...[22]

من يتكلم في هذه الابيات ؟ أبو زيد السروجي ومن خلاله الحريري . إلا أننا عند البحث نكتشف وراء الأبيات حكمة جماعية ونسمع « صوت الثقافة »[23] .

صوت الثقافة يتكون من الحكم والامثال والمعارف العامة في الطب والتاريخ وعلم النفس والقانون والطبخ الخ. لا يخلو كتاب أدبي من إسماع هذا الصوت الذي يتغلغل وينبث في الاذهان ويبدو من طبيعة الأشياء. والملاحظ ان ما يبلى من المؤلفات هو جانبها «الثقافي»[24] . كم من معان يقدمها الكاتب بنبرة جادة، ولا تمر مدة وجيزة حتى تبدو خاطئة أو ساذجة أو مضحكة (انظر مثلا كلام المنفلوطي عن الحب) !

لكن لا بد هنا من بعض الحذر. المعاني المبتذلة تثير في نفوسنا نوعا من التقزز ، اما في العصر الكلاسيكي فقد كان لها شأن آخر. ذلك أن المعنى المبتذل يلعب دورا سلبيا في الأدب الحديث ودورا ايجابيا في الأدب القديم[25] . ويرجع هذا الاختلاف لكون الأدب الحديث يتغير بسرعة بينما لم يكن الأدب القديم يتغير الا ببطء شديد[26]. في السنوات الاخيرة تتابعت كثير من المدارس الادبية في العالم العربي، فالرواية الواقعية جاءت بعد الرواية القروية والعاطفية، ثم ظهرت الرواية الوجودية، والآن تشق الرواية الجديدة طريقها. كل نزعة تدوم عشر أو عشرين سنة ثم تخلفها أخرى، فاذا وجد القارىء عنصرا من عناصر نزعة قديمة في كتاب يمثل نزعة جديدة، فانه يرده بتقزز من

---

(22)حريري 1326 ، ص . 24 .

(23) بارت ، 1970 I ، ص . 27.

(24) نفس المرجع ، ص . 211 .

(25)زومتور ، ص ، 95 .

(26) ليكاتشيف ، ص . 123.

حيث أتى، أي انه يدرك خصوصية العنصر الذي يرتبط بنزعة متجاوزة. فخصوصية المعنى المبتذل، أي نسبيته، تفسر سلبيته. اما في العصر الكلاسيكي فان المعنى كان يعتبر مطلقا ويمتاز بالعمومية أي أننا نجده في جميع العصور،وهذا ما يفسر ايجابيته. نجد عند كل شاعر تشبيه الكريم بالبحر والمرأة بغصن البان [27]...

اننا اليوم نركض وراءالجديد ونتطلع نحو المستقبل (من هو الكاتب الذي يقبل ان يقال عنه انه يقلد من سبقوه؟). . في العصور القديمة كان مركز الثقل يكمن ـ مبدئيا ـ في الماضي، ويظهر هذا في التمثل المتواتر بأقوال السلف. لقد مدحت **المقامات** لان صاحبها «خطف أكثرها من مواضع يدل تهديه اليها على فضل بارع [28]». ان الكاتب يعاتب ـ حسب عاداتنا الحديثة ـ اذا أكثر من الاستشهاد. اما في العصر الكلاسيكي فالكاتب ينبىء عن فضله بوفرة وتنوع استشهاداته ويعاتب اذا لم يتمثل بكلام غيره [29]. ولقد اعتني النقاد العرب بهذه المسألة وميزوا أشكال الاستشهاد التالية : **الاقتباس** ، وهو التمثل بنص قرآني او بحديث نبوي،**التضمين** ، وهو الاستشهاد ببيت او بعدة أبيات من الشعر ، **الحل** ، وهو نثر بيت من الشعر، **العقد** ، وهو عكس الحل، **التلميح**، ويعني اشارة الى قصة مشهورة او اسم معروف [30].

الاقوال المستشهد بها وحدات قائمة بذاتها ترحل من سياق الى سياق. وحسب استشهاداته يشير الكاتب الى نوعية انتمائه: التمثل

---

(27) الخصومة بين القدماء والمحدثين اذكاها الشعور بنسبية بعض المعاني وبعض الصياغات .

(28) تجد هذا الحكم في ملحق للمقامات يشتمل على انتقادات الفها ابن الخشاب (حريري، 1326 ، ملحق ، ص . 2) .

(29) ذلك ما حدث لعمران بن حطان الذي لم يستشهد في خطبة له بالقرآن : « هذا الفتى اخطب العرب لو كان في خطبته شيء من القرآن » (جاحظ ، II ، ص . 5) .

(30) قزويني ، ص . 575 وما بعدها .

بنصوص «الادب» يعني الانتساب الى الخاصة وفي نفس الوقت الاحتماء بسلطة المتقدمين (من المعروف ان «الرأي» كان مرفوضا من اغلبية المدارس الفقهية). وفوق ذلك فان الاستشهاد يمنح النص قيمة تنميقية وجمالية[31] .ويرجع المجهول الى المعروف . كل ما يحدث يمكن ارجاعه الى نموذج ثقافي أي الى الماضي، ولا يطلب من المتكلم الا ان يزم شفتيه ويتحول الى مُقامِق يتكلم من بطنه.

(31) « وانت ترى الكلمة من القرآن يتمثل بها في تضاعيف كلام كثير ، وهي غرة جميعه ، وواسطة عقده » (باقلاني ، ص . 42) .

الزمخشري والادب

الحلم والكتابة

الكتاب عادة يولد بناء على طلب صريح تمليه ظروف خاصة (مثلا **المستظهري** للغزالي) أو بناء على طلب ضمني توحي به بعض المشاكل المعلقة في الهواء (**البخلاء** للجاحظ) . اذا أخذنا بعين الاعتبار **النص** ، والنص يختلف عن الكتاب ، فاننا نلاحظ أن القدماء كانوا يميزون بين النص الذي ينتج عن « الروية » والنص الذي ينتج عن « البديهة والارتجال »[1] . وما دمنا نتحدث عن الولادة ، فلنذكر بأن الشاعر الجاهلي كان يحمل في بطنه شيطانا موسوسا يحب بين الفينة والفينة الخروج الى الفضاء الواسع على شكل كلمات تتحول الى ابيات . كان زهير يفاجئه المخاض كل سنة فيلد جنيا يربيه ويعتني به حولا كاملا .

مقامات الزمخشري وليدة حلم . يقول المؤلف[2] في خطبة الكتاب متحدثا عن نفسه بضمير الغائب : « والذي ندبه لانشائها انه أُرِي في بعض اغفاءات الفجر كأنما صوت به من يقول له يا ابا القاسمَ اجل مكتوب وامل مكذوب ، فهب من اغفاءته تلك مشخوصا به مما هاله من

(1) ابن رشيق ، I ، ص . 164 وما بعدها .

(2)الأرقام بين عارضتين تحيل على صفحات كتاب الزمخشري .

ذلك وروعه ونفر طائره وفزعه ، وضم الى هذه الكلمات ما ارتفعت به مقامه وآنسها باخوات قلائل ... »(7) .

الصوت الهاتف يهيب بصاحبنا ان يجعل الموت نصب عينيه ويقلع عن الآمال الكاذبة . الحدث وقع في الفجر ، في وقت يفصل بين الليل والنهار ، بين الظلام والنور ، بين النوم واليقظة ، بين الغفلة والانتباه . لكن الحماس لم يدم طويلا ، واستسلم الزمخشري من جديد الى النوم . الكلمات التي اهديت اليه صارت مقامة (سنحللها بعد قليل) ، والمقامة أضاف اليها أخوات قلائل ، ثم كف عن العمل « لمراجعة الغفلة عن الحقائق وعادة الذهول عن الجد بالهزل »(8) . واستمرت الحال هكذا الى أن اصيب يوما بمرض فتغير كل شيء .

ليس المرض ، بالنسبة للزمخشري ، مجرد اختلال في البدن يرجى اصلاحه باللجوء الى الطبيب وتناول الدواء الملائم . المرض تحذير وامتحان اي أنه يحمل معنى على المريض ان يستشفه ويستخلص العبرة منه . المرض حالة بين حالتين ، قدم في الحياة وقدم في الممات ، وبهذا المدلول يمكن مقارنته بالشيب كما ورد وصفه عند الشعراء : كلاهما يحمل مذاق القبر .

لم يفت الزمخشري أن يستفيد من المرضة التي انهكته والتي سماها « المنذرة » لانها « كانت سبب انابته وفيئته »(8) . تعهد ان منّ الله عليه بالبرء ان يقلع عن حياته الماضية ويبدأ حياة جديدة : لن يتقرب الى اصحاب النفوذ ولن يمدحهم ولن يسترزقهم ، وعلاوة على ذلك لن يدرّس من العلوم إلا القراءات والحديث وأبواب الشرع ، ولن يغادر مسكنه الا اذا دعاه « امر خير لا يجد الصالح بداً من توليه بخطوه » (9) ... التوبة انفصال عن عادات وممارسات مبنية على التشتت والتبدد خارج الذات ، واقبال على حياة تنتظم حول مركز واحد يرمز اليه هنا بالمسكن .

ولما شفي الزمخشري انكب على « انشاء المقامات حتى تممها خمسين مقامة يعظ فيها نفسه وينهاها ان تركن الى ديدنها الاول » (11) . هذه المقامات لا تكاد تمت بصلة الى ما نعرفه عند الهمذاني

والحريري . خصائص النوع كما نجدها عند هذين المؤلفين يمكن تلخيصها في النقط التالية :

1 ـ السند : ليس في المقامات متكلم واحد وانما عدة متكلمين يصير القول اليهم بالتوالي .

2 ـ السفر : المقامات جولة واسعة في مملكة الاسلام . ليس من الصدفة ان يظهر هذا النوع في وقت شهد طواف ابن حوقل والاصطخري والمقدسي في العالم قصد ضبط « المسالك والممالك » .

3 ـ نمطان انسانيان متناقضان : الاديب والمكدي . كلاهما يرى صورته في الآخر ، ولكن ممسوخة . رغم اختلافهما فان نفس « اللغة » تجمع بينهما .

4 ـ حكاية : مبنية على ما يسميه ارسطو بـ «التعرف» : المكدي يستتر وراء قناع ولا يكشف عن هويته الا في نهاية المقامة .

5 ـ فن كتابي يشير الى الاسلوب الرفيع :

ا ـ مزيج من الشعر والنثر .

بـ ـ مزيج من الانواع الادبية ومن الجد والهزل .

ج ـ السجع والمحسنات .

لن تجد في **مقامات** الزمخشري النقط الاربع الاولى . اما النقطة الخامسة فانها لا ترد الا جزئيا : تجد السجع والمحسنات ولا تجد الشعر الا لماما . أما الانواع فلن تجد منها الا الوعظ ، وهو النوع الذي يوافق الحياة الجديدة التي اقبل عليها صاحبنا . ومع ذلك فلقد احتفظ باسم المقامة اذ من المعروف ان كلمة مقامة كانت تدل ، قبل أن ترتبط باسم الهمذاني ، على الخطب الوعظية التي تلقى في المساجد والمجاميع .

الحديث رأسا لرأس

مقامة التقوى

« يا ابا القاسم العمر قصير . والى الله المصير . فما هذا التقصير . ان زبرج الدنيا قد أضلك . وشيطان الشهوة قد استزلك .

لو كنت كما تدعي من اهل اللب والحجى . لأتيت بما هو احرى بك واحجى . الا ان الاحجى بك ان تلوذ بالركن الاقوى . ولا ركن اقوى من ركن التقوى . الطرق شتى فاختر منها منهجا يهديك . ولا تخط قدماك في مضلة ترديك . الجادة بينة . والمحجة نيرة . والحجة متضحة . والشبهة مفتضحة . ووجوه الدلالة وضاء . والحنيفية نقية بيضاء والحق قد رفعت ستوره . وتبلج فسطع نوره . فلم تغالط نفسك . ولم تكابر حسك . ليت شعري ما هذا التواني . والمواعظ سير السواني »(17 ـ 19) .

أبو القاسم (الزمخشري) يخاطب هنا نفسه : المقامات مكتوبة بضمير المخاطب . ليس هذا كل شيء فخطبة الكتاب مكتوبة بضمير الغائب ، اما الافتتاحية فإنها مكتوبة بضمير المتكلم . القول المشهور : « أنا آخر » ينطبق تماما على الزمخشري المتشتت في الضمائر المختلفة.

في كل مقامة يواجه صاحبنا نفسه : يتكلم ويصغي الى كلامه ، فهو في نفس الوقت متكلم ومستمع ؛ المتكلم يهدف الى اقناع المستمع واخضاعه لارادته . توجيه الخطاب الى « الآخر » يمر بالبنيات الانشائية التالية : النداء ، الأمر ، النهي ، الاستفهام ، التحضيض . هذه البنيات تشير الى علاقة القوة التي تجمع المتكلم ومخاطبه ، وهي علاقة الاب مع ابنه يوبخه ويؤنبه ويفرك اذنيه . الابن يتلقى اللوم ويبقى حاني الرأس لا يجيب ولكن الاب يكشف ما يدور في رأسه ويرد عليه (« لو كنت كما تدعي من أهل اللب والحجى لاتيت بما هو أحرى بك واحجى ») . السيطرة لا تتحقق تماما الا عندما يفحم الإبن ويعجز عن الجواب أو لا يجرؤ على الاعتراض . لهذا فان الاسئلة التي يلقيها الاب على ابنه (« لم تغالط نفسك ؟... ما هذا التواني ؟ ») ليست أسئلة بالمعنى الدقيق لان العلاقة بين الاب وأبنه تقصي الحوار والمناقشة . الاب يشد بخناق الابن المشاكس ويجبره على الطاعة والخضوع .

الاطناب ملفت للنظر في مقامة الزمخشري . عبارة « زبرج الدنيا » متبوعة بعبارة « شيطان الشهوة » ، اللب مرادف للحجى ...

الاطناب لا يظهر فقط بالترادف وانما كذلك بالطباق الذي يمكن اعتباره ترادفا معكوسا . معجم الزمخشري ينقسم الى مجموعتين : مجموعة الكلمات التي تشير الى الهداية ومجموعة الكلمات التي تشير الى الضلال . الكلمات تتقابل كما يتقابل المتكلم والمستمع ، الاب والابن . الاطناب يؤدي وظيفة تنميقية ووظيفة اقناعية . فمن جهة يعرض المعنى « في صورتين مختلفتين » ومن جهة ثانية يجعل المعنى « يتمكن في النفس فضل تمكن »[3] . فهل افلح الاب في اقناع ابنه ؟ الاب يرفع الستور ويزيح الغيوم عن السماء ، ومع ذلك فان الابن (الصامت) يكابر ويتوانى . عملية الاقناع تتكرر من مقامة الى أخرى وعندما ينتهي الكتاب تظل المواجهة كما كانت في بدايته .

عودة المكبوت

الدنيا تتجسد في شكل امرأة فاتنة وغادرة (27 ـ 29) . كيف يمكن مقاومة هذه الحسناء المتبرجة[4] ؟ بالموت . لا يسلم من سحر الدنيا الا الموتى في قبورهم فيجب التشبه بهم : « عدّ شخصك في عداد الاموات . كفنه بالخمول قبل أن يكفن . وادفنه في بعض الزوايا قبل أن يدفن . واجعل له قعر بيتك قبرا ... » (187) . لكن الموتى لا يتكلمون وصاحبنا لا يريد (ولا يستطيع) أن يصمت . لم يكسر قلمه ولم يحطم دواته ولم يمزق أوراقه . لم يقرر أن يكف عن الكتابة لان الكتابة ستؤكد توبته وصدق عزمه على الابتعاد عن الدنيا . قبل توبته كان القلم يرسم صورة انثى متبرجة ، أما الآن فلن يرسم الا وحشة القبر .

حبس الزمخشري نفسه في مسكنه وحبس كتابته في نوع واحد هو الوعظ . على الاقل أخذ على نفسه الوعد أن لا يتكلم الا في الجد

(3) قزويني ، ص . 301 .

(4) هذه الصورة يمكن اعتبارها نموذجا للانتقال الذي يتم أحيانا « من المؤنث الصرفي الى الأنوثة الاسطورية » (ريفاتير ، ص . 405) .

اي أن لا يسكن الا في محل واحد يستقر فيه ولا ينتقل منه الى محل آخر . هذا السكون الذي يسعى اليه يتعارض مع الحركة التي تميز الأدب . اغلبية الذين اشتغلوا بالأدب (ابن المقفع ، الجاحظ ، الهمذاني ، ابن ناقيا ، الحريري) أكدوا بصفة صريحة أو ضمنية على ضرورة الانتقال من الجد الى الهزل . للأدب شجون ومنعطفات . الأديب يكره ان يمشي في طريق واحد فتراه يقفز من معنى الى معنى ومن غرض الى غرض ومن فن الى فن . الأدب جولة تنقلك بلا سابق انذار من منظر الى منظر وتسمعك أصواتا متعددة ومتناقضة أحيانا . لم يحتفظ الزمخشري من الأدب الا بصوت واحد واسكت سائر الاصوات الاخرى . جمعها في قبضته وتناول قدرا وغطاها به .

لكنها تسللت من تحت القدر وتعلقت بصاحبنا وفرضت نفسها عليه فلم يجد بدا من منحها حيزا من كتابه . لا يكفي ان تدين الهزل لكي تسكته (الهزل يعني عند الزمخشري كل الانواع الادبية التي ترتبط بالدنيا) . توجد بين الجد والهزل علاقة متينة بحيث انك اذا تكلمت عن الجد فقد استدعيت الهزل للحضور . عندما يطرد الهزل من الباب فانه يرجع خلسة من النافذة . مشروع الزمخشري متعذر التحقيق : كيف يمكنه ان يتكلم عن الجد دون أن يتعرض للهزل ؟ المعارضة عرض وتعرض . بمعارضته للهزل سقط صاحبنا في فخ الهزل . ومع ذلك لم يعترف صراحة بان استدعاء نوع أدبي قد ألزمه باستدعاء سائر الانواع الاخرى . كيف احتالت هذه الانواع لتفرض نفسها عليه ؟ بعبارة أخرى ، كيف احتال صاحبنا لدمج الاصوات الممنوعة في اطار الوعظ ؟

لنقرأ القطعة التالية :

« يا أبا القاسم ان رأيت أن لا تزور عاتكة متغزلا . وان تزور عن بيتها متعزلا . وان يشغلك عن ذكرها وذكر اختها لعوب . دوام الفكر في سكرات شعوب . فافعل صحبك التوفيق ونعم الصاحب والرفيق . كم زرت ابياتهما وزورت فيهما أبياتك . وبعت بأدنى لقائهما وتحيتهما حياتك . وكاين لك من تشبيب ونسيب . وتخلص الى امتداح دخيل أو

نسيب . ومن كلمة مخزية شاعرة . وقافية طنانة ناعرة . ومطلع كما حدرت الحسناء من لثامها . ومقطع كما استلـذت الصهباء بطيب ختامها ... »(131 - 133) .

الزمخشري ينهى نفسه عن التغزل وانشاء القصائد اذ كيف « يفكر في الاستهلال والمطلع . من هو منوط الفكر بأهوال المطلع » (133 ـ 134) ؟ لكنه يغتنم الفرصة فيذكر معجم القصيدة ويسهب في تبيين اغراضها وأقسامها . لم هذا التفصيل وقد قرر الزمخشري أن يكف عن قول القصائد ؟ ان ما ينهى نفسه عنه يرفع غطاء القدر ويخرج رأسه . من خلال النهي تبرز الرغبة المطموسة : « يا ابا القاسم تبتل الى الله وخل ذكر الخصر المبتل . ورتل القرآن وعد عن صفة الثغر المرتل . ادر عينيك في وجوه الصلاح لتعلق اصلحها . لا في وجوه الملاح لتعشق أصبحها .. »(50 ـ 51) .

الزمخشري يلعب على الحبلين . فمن جهة يحتقر البرنامج التقليدي للأدب ، ومن جهة أخرى يحقق بكتابته هذا البرنامج . قد يعن له أحياناً أن يبدل مدلول الكلمات ، أن يقترح مثلا تعريفا جديدا للأديب : « الأديب من اخذ نفسه بآداب الله فهذبها . ونقح أخلاقه من العقد الشائنة فشذبها » (112) . لكنه لا يصل الى هذا التعريف الا بعد أن يفصل القول في التعريف المتداول وبعد أن يستعرض المعارف التي لا بد أن يحيط بها الأديب : متن اللغة ، القياس ، الأبنية ، النحو ، علم المعاني ، نقد الكلام ، العروض ، القافية ، الشعر والنثر ، الكتابة والخط (108 - 112) . هذه المعارف جميعها واردة في المقامات . لنذكر على سبيل المثال عنوان بعض المقامات : مقامة النحو ، مقامة العروض ، مقامة القوافي ، مقامة أيام العرب .

يترتب على هذا أن الزمخشري يتناول الأدب من وجهة نظر غريبة[5] ، أي انه يعرض أغراض الأدب وأدواته من خلال نظرة واعظ

---

(5) توماشيفسكي ، ص . 290 - 292 : باكتين ، ص . 136 . تناول ظاهرة ما من وجهة نظر=

متزهد . وهكذا نقرأ في مقامة النحو : « يا ابا القاسم اعجزت أن تكون مثل همزة الاستفهام . اذ أخذت على ضعفها صدر الكلام . ليتك اشبهتها متقدما في الخير مع المتقدمين . ولم تشبه في تأخرك حرف التأنيث والتنوين »(195) . ونقـرأ في مقامة العروض : « لن تبلغ أسباب الهدى بمعرفة الاسباب والاوتاد ... ما أحوج مثلك الى الشغل بتعديل افاعيله . عن تعديل وزن الشعر بتفاعيله »(200 ـ 201) .

هذه الغرابة في تقديم الأدب لا نجدها في الشرح المطول الذي وضعه الزمخشري لمقاماته . لا نلمح في هذا الشرح أثرا للمشروع الذي أعلن عنه المؤلف في خطبة كتابه (ذلك أن الشرح نوع له قوانينه ومقوماته) . الصورة التي يرسمها الشرح ليست صورة أب مسيطر يهز ابنه لايقاظه من الغفلة ، وانما صورة أستاذ كفء يأخذ بيد القارىء ويمهد له الطريق لفهم المقامات .

أصل المكتوب

هذا لا يعني أن المقامات موجهة لاي قارىء وأن كل من يتقن القراءة سيتناول الكتاب مباشرة بالدرس. الكتاب موجه الى شخص سيكون وسيطا بين المؤلف والقراء . هذا الوسيط يتمتع بخاصيات يصفها الزمخشري في افتتاحيته :

« تحققت احسن الله توفيقك رغبتك في ازدياد العلم ... لِما أنت متسم به من حيازة منقبتين وهما ايثار الجد على الهزل والتهالك على الكلم الجزل فاسعفتك الى طلبتك ...وتوصيتك ان لا تمكن منها الا من يوازيك في صفتك أو يدانيك من اولي الفضل والديانة ... ولقد رأينا من المشايخ من يحتاط في اكرام مصنفه حتى لا يرضى له الا أن يكتب

= غريبة :تجده مثلا عند الجاحظ (بخلاء يتحدثون عن الكرم) ، وعند ابن بطلان (طبيب يتاسف لكساد صناعته بسبب زوال الاوبئة) وعند الحريري (مكد يتحدث باحتقار عن الصناعات والحرف وينصح ابنه باتخاذ حرفة الكدية) .

بخط رشيق وبقلم جليل وفي ورق جياد وأن يخط مضبوطا بالنقط والشكل ... وأن تأمر من انتسخها بان يوشح نسخته باثبات اسم المنشيء وتفخيمه والدعاء له ... وأن تنبه على من تدرسه على مواقع النكت فيها واللطايف وما روعي في مناظمها من رايع الترتيب »(3 - 4) .

يظهر من هذا النص أن الوسيط مدرس للأدب وأنه سيقوم بتبليغ المقامات . لمن ؟ فقط لاصحاب « الفضل والديانة » أي أنه لن يمكن منها العامة وقليلي الدين . الكتاب لا يعرض للجميع وانما لفئة محدودة ؛ اذا تلقفته كل الأيدي فأنه سيتدنس لا محالة . الكتاب شيء نفيس : الورق جيد والخط أنيق رائع والمحسنات البديعية تشرق كالشموس في سماء الصفحات . ماذا سيفعل به القارىء المحظوظ ؟ سينتسخه (القارىء نسّاخ وخطّاط) وسيستمع الى شروح الوسيط . وفوق ذلك لا بد له من « اثبات اسم المنشيء » . لماذا ؟

الزمخشري لا يجيب عن هذا السؤال بل لا يطرحه . النص الشفوي ينتشر بين الناس دون أن يستند ، في أكثر الأحيان ، الى مؤلف معين . فهو يتيم بلا أصل ، يهيم على وجهه في المسالك المختلفة دون أن يهتدي الى الطريق الذي يقوده الى أبيه ، ويهب نفسه لكل الذين يلتقي بهم . وعلى العكس فإن النص المكتوب له أب معلوم ، ولا يعرض نفسه الا على الذين ينتسبون اليه[6] . فهو « ارستقراطي » (الارستقراطية مبنية على شجرة النسب) بينما النص الشفوي « ديمقراطي » (لا يؤبه لسلالته وأصله) .

---

(6) اخالف هنا ما ورد عند ديريدا (1972 ، ص . 165 -166) حول هذه النقطة . لقد بين ديريدا أن اليتم يميز، حسب افلاطون ، **المكتوب** الذي يفتقر الى الصوت والسريرة والحضور .

الملح والنحو

ماذا سنفعل بأرجوزة الحريري : **ملحمة الاعراب** ؟ هل سنحفظها عن ظهر قلب كما كان يفعل القدماء ؟ هل سنقوم بوضع شرح لها بعد الشرح الذي أنجزه الحريري نفسه والشروح العديدة التي تمت كتابتها في الماضي ؟

الأرجوزة شكلت قالبا لعديد من العلوم : النحو ، الفقه ، البلاغة ... كما أنها نمت واتسع مجالها على الخصوص في عصر « الانحطاط » . في ثناياها يمكن أن نرى منهجا في اقتناء المعرفة وتصورا للفرد والمجتمع . لن أدرس **الملحة** من هذه الزاوية وسأكتفي بالاشارة الى بعض الجوانب التي نمر عليها عادة مر الكرام .

من المعلوم ان الوزن والقافية لا يكفيان لتعريف الشعر . ما هي مقومات الشعر اذا ؟ لم يعد بالامكان القول بأن الشعر سر غامض أو لغز خفي لا يهتدى الى كشفه الا بالحدس وبمعونة ربات الشعر التسع . مقومات الشعر يمكن الاحاطة بها بشرط أن لا نهيم في ضبابية تعريف عام نسقطه على كل الأزمنة والأمكنة .

سننطلق من ملاحظة لابن رشيق : « وللشعراء الفاظ معروفة ، وأمثلة مالوفة ، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ، ولا أن يستعمل غيرها ، كما أن الكتّاب اصطلحوا على ألفاظ باعيانها سموها الكتابية لا

يتجاوزونها الى ما سواها[1] » . ابن رشيق يؤكد على المعجم : الشعر ميدان مقفل على الفاظه وتقاليديه التي لا يجوز مخالفتها الا « في الندرة وعلى سبيل الخطرة[2] » . اذا استعمل الشاعر ألفاظاً ومعاني تنتسب الى ميدان آخر فسيترتب على ذلك خلط بين الأنواع يعكر صفاء النموذج الشعري[3].

ما هي مكونات هذا النموذج ؟ ابن رشيق لا يجيب بصفة مباشرة وانما يكتفي بذكر الميادين التي يعتبرها دخيلة على الشعر . وهكذا فان « الفلسفة وجرّ الأخبار باب آخر غير الشعر ، فان وقع فيه شيء منهما فبقدر ، ولا يجب أن يجعلا نصب العين[4] » . كذلك « لا يجب للشعر أن يكون مثلا كله وحكمة كشعر صالح بن عبد القدوس[5] » . الحكم والامثال لا ينبغي أن ترد الا في نطاق محدود . النص الشعري لا يعيش فقط بنفسه وانما كذلك بمطابقته لحقل معجمي ودلالي . هذه المطابقة لا يجدها ابن رشيق عند صالح بن عبد القدوس الذي غلبت عليه الحكمة فتبرأ منه الشعر .

ما هو الشعر ؟ « وانما الشعر ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطباع ، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له ، وبني عليه، لا ما سواه[6] » هذا التعريف يحدد التلوين العاطفي الذي يحدثه الشعر في

---

(1)ابن رشيق ، I ، ص . 107 .

(2) نفس المرجع ، I ، ص . 107 .

(3) نقرأ في مقدمة ابن خلدون (ص . 579) ان صاحبا له انشد المطلع التالي أمام احد العلماء باللسان :

لم أدر حين وقفت بالاطلال   ما الفرق بين جديدها والبالي

« فقال لي على البديهة هذا شعر فقيه فقلت له ومن أين لك ذلك فقال من قوله ما الفرق اذ هي من عبارات الفقهاء وليست من اساليب كلام العرب فقلت له لله ابوك انه ابن النحوي » .

(4)ابن رشيق ، I ، ص . 107 .

(5) نفس المرجع ، I ، ص . 255 .

(6) نفس المرجع ، I ، ص . 107 .

نفس المستمع . الفلسفة وجر الاخبار والحكمة والمثل ميادين بعيدة عن الشعر لانها لا تحدث **الطرب** . هذا الشعور مبني على « لغة » وتقاليد وأعراف اعتنى ابن رشيق باحصائها في كتابه .

نستنتج مما سبق أن ابن رشيق يدخل في اعتباره النص والمتلقي . النص لا يصير شعرا الا اذا أحدث انفعالا خاصا عند المتلقي ، وهذا الانفعال مشروط بورود خصائص لسانية معينة . قد يكون من المفيد أن ندرس الخطابات المختلفة من زاوية التأثير الذي تحدثه عند المتلقي ، هذا لا يعني أنه يجب أن نسأل المستهلكين ، أن نقوم بتحرّ سوسيولوجي ... ما أقصد هو دراسة المعايير اللسانية التي يتضمنها الخطاب والتي يفترض فيها أن تحدث تأثيرا معينا . هذا ما سأقوم به ، بصفة جزئية ومتلعثمة ، محاولا ابراز خصائص الخطاب التعليمي في **الملحة**

لنتأمل البيتين التاليين [7] :

- وإن أردت قسمة الأفعال **لينجلي عنك صدا الاشكال**.. (22)
- فكل ما يصلح فيه امس فانه ماض **بغير لبس** (24)

وظيفة الارجوزة هي اساسا ترسيخ معرفة مركزة في الذاكرة . لهذا لن يعاتب أحد الحريري بسبب الحشو [8] الذي نجده بكثرة ملفتة للنظر في **الملحة** . الحشو يظهر على الخصوص في الشطر الثاني من البيت فيتمه ويوصله الى القافية ، فهو عكاز لا بد منه لاقامة الوزن . هل نقول انه اجنبي عن الهيكل العام للارجوزة ؟ هذا ما يظهر للنظرة الاولى : الحشو يمتاز بتفاهته وليس هناك مسوغ للاهتمام به . وهكذا فان مترجم **الملحة** الى الفرنسية يسمح لنفسه أحيانا بعدم نقل العبارات التي تبدو طفيلية وبعيدة عن النحو [9] . ومع ذلك فان الحشو

---

(7) الارقام بين عارضتين ارقام الابيات .

(8) « وهو ان يحشى البيت بلفظ لا يحتاج اليه لاقامة الوزن » (قدامة ، ص . 248) .

(9) انظر مثلا ترجمته للابيات 53 ,166 ,142.

له مدلول لا يجوز اهماله . العبارات من نوع : « لينجلي عنك صدا الإشكال » و « بغير لبس » تسمح لمنتج الخطاب ان يراجع قوله ويحكم عليه ، وتمكنه من ربط الصلة بالمخاطب . الحشو له وظيفة « انتباهية »[10] .

أول عبارة ترد في الملحة هي : « أقول » ، ومع ذلك فانها ليست بدئية بالمعنى الدقيق . خطاب المتكلم مسبوق بخطاب نابع من ملتمس يطلب العلم :

يا سائلي عن الكلام المنتظم حدا ونوعاً والى كم ينقسم
اسمع هديت الرشد ما اقول وافهمه فهم من له معقول(4- 5)

المتكلم يمتلك معرفة يبلغها للملتمس المجرد منها . هذه المعرفة اكتسبها هو نفسه من معلم : « فاسمع وع القول كما وعيت » (37) . الخطاب يقتفي آثار خطاب آخر مصدره « جميع العرب العرباء » (72) و « قول كل عالم وراوي » (53) وما « دلت عليه الكتب » (109) . خطاب « العرب العرباء » نقله الرواة والعلماء ودونوه في الكتب . سلسلة التبليغ في الارجوزة تتكون من أربع حلقات :

العرب العرباء ← الرواة ← المتكلم ← المخاطب

الملحة تخلف الانطباع التالي : خطاب موحد ومتجانس يجتاز بلا اي اصطدام طريقا مستقيما تتخلله محطات تتولى تسليمه الى محطات مجاورة : لكن أحد الأبيات يحدث بعض الارتباك :

وآلة التعريف أل فمن يرد تعريف كبد مبهم قال الكبد
وقال قوم انها اللام فقط اذ الف الوصل متى يدرج سقط
(21 — 20)

القول هنا لا يخص الجميع وانما بعض النحاة فقط . هذا التوضيح العابر يشير الى وجود الاختلاف في علم النحو ، ولقد عاتب

---

(10) ياكوبسون ، ص . 217.

الحضرمي صاحب **الملحة** على ايـراده هذه الاشـارة : « وكان اللائق بوضـع هذه المنظومة المختصرة ان لا يتعرض الناظم رحمه الله تعالى لاختلاف المذاهب لا سيما مثل هذا الذي لا يضر الجهل به[11] » . الارجوزة لا يجب ان تعرض الا ما تمّ الاتفاق عليه . وعلى العكس فان الشرح الذي وضعه الحريري لمنظومته يحصي بنهم المسائل التي وقع الاختلاف فيها : القواعد ترتبط باسماء النحاة الذين وضعوها فترى هذا يشرق وذاك يغرب . أما في **الملحة** فاننا لا نجد اسما لاحد النحاة فلا تخضع القواعد التي يوردها المتكلم لاي « رأي » . ذلـك ان مخاطب **الملحة** ليس هو مخاطب الشرح . الاول مبتدىء بينما الثاني متقدم في علم النحو . ويترتب عن هذا تباين في لهجة المتكلم الذي يتعامل في **الملحة** مع غرّ لا ينتظر منه اي اعتراض ، ويتعامل في الشرح مع شخص متبحر في النحو فيسهب في القول ويطلق العنان لمعارفه .

ما هي ملامح مخاطب **الملحة** ؟ المتكلم لا يوجه خطابه لأنثى : المرأة مقصاة من العلاقة التي تربط حول « العلم » لانها لم تكن تعتبر مخاطبة مقبولة[12] . بل ان توجيـه الخطاب العلمي إليهـا عملية « لادلالية » . بهذا الاقصاء تندرج الارجوزة في افق ايديولوجي مرتبط بشكـل انتـاجـي ومجتمعـي معـين وبـعـلاقـات معينـة بـين الاشخاص ..**الملحة** ليست كذلك موجهة الى طفل لان الطفل لا عقل له ولا دين . لمن هي موجهة اذا ؟ صورة المخاطب الذي هو على كل حال مذكر تظهر من خلال النداءات التـالية :« يـا هذا » ، « يـا صاح » ، « يا اخي » ، « يا فتى » ، « يا رجل » . المخاطب يافع أشرف على مرحلة الرجولة وصار مؤهلا للتعليم وللاستماع الى شيوخ العلم .

---

(11)حضرمي ، ص . 5.

(12) اذا فكرت لحظة في شعر النسيب فسيتبين لك انه لم يكن موجها الى المراة وانما الى الرجل لان هذا الأخير هو الذي يحكم عليه في نهاية الأمر .

له مدلول لا يجوز اهماله . العبارات من نوع : « لينجلي عنك صدا الإشكال » و « بغير لبس » تسمح لمنتج الخطاب ان يراجع قوله ويحكم عليه ، وتمكنه من ربط الصلة بالمخاطب . الحشو له وظيفة « انتباهية »[10] .

أول عبارة ترد في الملحة هي : « أقول » ، ومع ذلك فانها ليست بدئية بالمعنى الدقيق . خطاب المتكلم مسبوق بخطاب نابع من ملتمس بطلب العلم :

يا سائلي عن الكلام المنتظم حدا ونوعاً والى كم ينقسم
اسمع هديت الرشد ما اقول وافهمه فهم من له معقول(4- 5)

المتكلم يمتلك معرفة يبلغها للملتمس المجرد منها . هذه المعرفة اكتسبها هو نفسه من معلم : « فاسمع وع القول كما وعيت » (37) . الخطاب يقتفي آثار خطاب آخر مصدره « جميع العرب العرباء » (72) و « قول كل عالم وراوي » (53) وما « دلت عليه الكتب » (109) . خطاب « العرب العرباء » نقله الرواة والعلماء ودونوه في الكتب . سلسلة التبليغ في الارجوزة تتكون من أربع حلقات :

العرب العرباء ← الرواة ← المتكلم ← المخاطب

الملحة تخلف الانطباع التالي : خطاب موحد ومتجانس يجتاز بلا اي اصطدام طريقا مستقيما تتخلله محطات تتولى تسليمه الى محطات مجاورة : لكن أحد الأبيات يحدث بعض الارتباك :

وآلة التعريف أل فمن يرد تعريف كبد مبهم قال الكبد
وقال قوم انها اللام فقط اذ الف الوصل متى يدرج سقط
(20 — 21)

القول هنا لا يخص الجميع وانما بعض النحاة فقط . هذا التوضيح العابر يشير الى وجود الاختلاف في علم النحو ، ولقد عاتب

---

(10) ياكوبسون ، ص . 217.

الحضرمي صاحب **الملحة** على ايراده هذه الاشارة : « وكان اللائق بوضع هذه المنظومة المختصرة ان لا يتعرض الناظم رحمه الله تعالى لاختلاف المذاهب لا سيما مثل هذا الذي لا يضر الجهل به [11] » . الارجوزة لا يجب ان تعرض الا ما تمّ الاتفاق عليه . وعلى العكس فان الشرح الذي وضعه الحريري لمنظومته يحصي بنهم المسائل التي وقع الاختلاف فيها : القواعد ترتبط باسماء النحاة الذين وضعوها فترى هذا يشرق وذاك يغرب . أما في **الملحة** فاننا لا نجد اسما لاحد النحاة فلا تخضع القواعد التي يوردها المتكلم لاي « رأي » . ذلك ان مخاطب **الملحة** ليس هو مخاطب الشرح . الاول مبتدىء بينما الثاني متقدم في علم النحو . ويترتب عن هذا تباين في لهجة المتكلم الذي يتعامل في **الملحة** مع غرّ لا ينتظر منه اي اعتراض ، ويتعامل في الشرح مع شخص متبحر في النحو فيسهب في القول ويطلق العنان لمعارفه .

ما هي ملامح مخاطب **الملحة** ؟ المتكلم لا يوجه خطابه لأنثى : المرأة مقصاة من العلاقة التي تربط حول « العلم » لانها لم تكن تعتبر مخاطبة مقبولة [12] . بل ان توجيه الخطاب العلمي إليها عملية « لادلالية » . بهذا الاقصاء تندرج الارجوزة في افق ايديولوجي مرتبط بشكل انتاجي ومجتمعي معين وبعلاقات معينة بين الاشخاص ..**الملحة** ليست كذلك موجهة الى طفل لان الطفل لا عقل له ولا دين . لمن هي موجهة اذا ؟ صورة المخاطب الذي هو على كل حال مذكر تظهر من خلال النداءات التالية :« يا هذا » ، « يا صاح » ، « يا اخي » ، « يا فتى » ، « يا رجل » . المخاطب يافع أشرف على مرحلة الرجولة وصار مؤهلا للتعليم وللاستماع الى شيوخ العلم .

---

(11)حضرمي ، ص . 5.

(12) اذا فكرت لحظة في شعر النسيب فسيتبين لك انه لم يكن موجها الى المراة وانما الى الرجل لان هذا الأخير هو الذي يحكم عليه في نهاية الأمر .

هناك قرابة بين الوعظ والارجوزة : كلاهما يستعمل صيغة الامر ويوجه القول بصفة صريحة الى مخاطب . قواعد النحو لا تدحض كما لا ندحض الاوامر والنواهي الواردة في الموعظة . المتكلم في الملحة يقدم معرفة لا تناقش ولا يجوز تفنيدها . الاعتراض لا يمكن ان ينبىء الا عن السفاهة وعن تفكير مائع ومضطرب . العلم المعروض « لا يمتري فيه الصحيح المعرفة »(18) ويجب تقبله « بغير اشكال ولا مراء » (67) . المسارّة (initiation) لا يمكن ان تنجح الا بالاستسلام والخضوع فينتقل المخاطب من حالة سديمية الى حالة يصير فيها شخصاً آخر أي يتحول الى « علّامة » (14). الاوامر كثيرة في الارجوزة : « افهم » (62)، « اعلم » (88)، « اعرف واعترف » (53) ، « قِس على قولي » (14). الأوامر تحدد علاقة السيطرة التي تجمع المتكلم بالمخاطب . هذا الاخير ينتظر منه أن يتقبل كلام معلمه بالموافقة والرضا والشكر . وينتظر منه كذلك أن يطبق القواعد ويقتدي بالامثلة الواردة في الارجوزة .

الامثلة تنقسم الى قسمين : ملحوظة وغير ملحوظة . لنتأمل الامثلة التالية :

- « سعى زيد » (6)
- « سار وبان عنه » (25)
- « لم يزل ابو علي غائباً » (212)

هذه الامثلة « تافهة » لا يقصد منها الا توضيح قاعدة من القواعد . لنقارنها بالامثلة التالية :

- لا رب الا الله (177)
- ما الفخر الا الكرم (176)
- اضرب أشد الضرب من يغشى الريب (136)
- اجلده في الخمر أربعين جلدة (157)
- قام قس في عكاظ خاطباً (152)
- يا نهما دع الشره (222)

وظيفة هذه الجمل لا تنحصر في توضيح بعض القواعد النحوية :

كل واحدة منها تبلّغ معنى يهدف الى التأثير في المتلقي . لنلاحظ أولاً أننا أمام أمثلة « رفيعة » ولنلاحظ ثانياً أن كل واحد منها يحيل على ميدان معرفي غير النحو : التوحيد ، الفقه ، الأدب ... الارجوزة تعلم الاعراب وفي نفس الوقت تقترح نماذج صالحة وتقصد الى تنوير المتلقي وتثقيفه . الحكم وقواعد السلوك التي تتضمنها موردة لكي يعمل بها المتلقي فيصير مسلماً صالحاً . وقد انتبه الحضرمي لهذه الخاصية فكتب ان الملحة « مع سهولة ألفاظها مشحونة من العلم والآداب ... أما العلم فقد اشتملت على مهمات علمي النحو والتصريف وأما الأدب فما تضمنه امثلتها من الحكم الجامعة والأحكام النافعة التي من وفقه الله لامتثالها وفهم معانيها واستعمالها بلغ الرتبة العليا وحاز شرفي الآخرة والأولى »[13] .

في نهاية الأرجوزة تتبدل صورة المتكلم والمخاطب :

فانظر اليها نظرة المستحسن   وحسن الظن بها واحسن
وان تجد عيباً فسد الخللا   فجل من لا عيب فيه وعلا
(371 — 370)

المتكلم يتخلى عن لهجة السيطرة ويتودد الى المتلقي . ومع ذلك فان نبرة التواضع (التي لا بد منها كما هو معلوم في افتتاحية وخاتمة أي كتاب) تتماشى هنا مع ميل الى الجدال ومع الرغبة في احراج المخاطب . المتكلم لا يتوجه بالخطاب في البيتين الى مبتدىء حييّ وانما الى ندّ سيء النية يتتبع العيوب ولا يغض الطرف عنها . الخطاب موجه الى متلق ملم بمادة النحو وقادر على فحص الملحة ومناوءة منتجها .

أما المتلقي المبتدىء فسيجد فيها مبتغاه ولن يذهب مجهوده سدى لان الدعوات التي تشتمل عليها (« اسمع هديت الرشد ... »،« احفظ وقيت السهو ... » ، « اينما تذهب تلاق سعدا ») ستيسر له اقتناء

---

(13) حضرمي ، ص 49 .

العلم . نجاح المسارّة مرتبط بشعائر وصيغ استرضائية وتشفعية . ويظهر ان من يقرأ **الملحة** يفلح في تعلم النحو « فانها مشهورة البركة قلّ ان يبتدىء بها طالب الا وينجح له مطلوبه ويفلح وذلك لان ناظمها .. كان مجاب الدعوة »[14] .

(14) . نفس المرجع ، ص . 49 .

نحن والسندباد

1 - البر والبحر :

حكايات السندباد[1] تتكون من سبع حكايات يرويها السندباد البحري بنفسه ويصف فيها ما جرى له في أسفاره السبعة ، وبالاضافة ، هناك حكاية أخرى لها وضعية خاصة لأنها تؤطر الحكايات السبع ، وتقوم شهرزاد بروايتها لشهريار : حكاية لقاء السندباد البري بالسندباد البحري ، التي تبدأ هكذا :

« قالت بلغني انه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة بغداد رجل يقال له السندباد الحمّال وكان رجلاً فقير الحال يحمل بأجرته على رأسه فاتفق له أنه حمل في يوم من الأيام حملة ثقيلة وكان ذلك اليوم شديد الحر فتعب من تلك الحملة وعرق واشتد عليه الحر فمر على باب رجل تاجر قدّامه كنس ورش وهناك هواء معتدل وكان بجانب الباب مصطبة عريضة فحط الحمال حملته على تلك المصطبة ليستريح ويشم الهواء »(2) .

الحمال هذا ، الذي يدعى كذلك السندباد البري ، يجلس أمام قصر السندباد البحري . لقد انهكه المشي على البر تحت شمس محرقة

---

(1) **الف ليلة وليلة** . الجزء الثالث ، ص . 2 - 35 . الارقام التي جعلناها بين عارضتين ارقام الصفحات .

وها هو الآن يجلس في الظل ليستريح ، قبل أن يستأنف حمل أثقاله . المكان الذي اختاره للجلوس « مصطبة » تفصل بين عالمين ، عالم البر وعالم البحر، أو عالم الفقر وعالم الغنى. ان ما يتوق اليه الحمال هو البحر ، وهو الآن على الشاطىء ، في مكان مرشوش بالماء يهب عليه « هواء معتدل » . فوق المصطبة تم اللقاء بين البر والبحر ، بين عنصرين مختلفين . البر هنا له صفات مكروهة بينما البحر له صفات محبوبة . الحمال يترك وراءه البر الملتهب ويستقبل بوجهه البحر الذي يرحب به برذاذه ونسيمه العليل . من جهة البر والحر (أو النار) ، ومن جهة الماء والهواء . العناصر الاربعة الأولية[2] تتواجد وتتواجه بازاء المصطبة .

المواجهة تتجلى عندما ينشد الحمال أبيات شعر يبدي فيها استغرابه من كون « كل الخلائق من نطفة » ومع ذلك فهو « في تعب زائد » بينما صاحب المنزل الذي يوجد قبالته له ما شاء من « بسط وعز وشرب وأكل »(3) . وحين يسمع السندباد البحري كلام الحمال ، يرسل في طلبه ويقدم له « شيئاً من أنواع الطعام المفتخر الطيب النفيس »(3) ثم يقول له : « اعلم ان لي قصة عجيبة وسوف أخبرك بجميع ما صار لي وما جرى لي من قبل أن أصير الى هذه السعادة وأجلس في هذا المكان الذي تراني فيه فاني ما وصلت الى هذه السعادة وهذا المكان الا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة » (4).

كلا السندبادين وصل الى « هذا المكان » بعد تعب ونصب ، ولكن شتان بين ما قاساه السندباد البري وما قاساه السندباد البحري .

---

(2)قد يستفيد الباحث العربي ، عند دراسته للمؤلفات الكلاسيكية والحديثة ، مما كتبه باشلار حول العناصر الاساسية (الارض ، الماء ، النار ، الهواء) . مدلول هذه العناصر ليس قارا في كثير من الاحيان وانما يتلون حسب الثقافة المعنية والحقبة التاريخية ، بل ان العمل الادبي ، اذا نظر اليه على حدة ، قد يعطي صبغة خاصة لهذه العناصر ويوظفها توظيفا فريدا . انظر مثلا تحليل غريماس لاحدى قصص موباسان .

« السعادة » تقاس بالمشاق التي كوبدت من أجلها . من هذا المنظور ، كل واحد ينال من النعيم بحسب الأهوال والأخطار التي لقيها . الحمال لم يركب البحر ولم يتجشم مشاقه فلم ينل من كنوزه شيئاً ولم يشاهد غرائبه وعجائبه . لهذا السبب ليس له ، على عكس السندباد البحري ، حكاية يرويها . لقد بقي فوق البر لم يبرحه ولم يتوغل في البحر الذي يوفر الغنى ورصيداً من الأخبار الشيقة التي تحلو روايتها . كل ما يستطيع فعله الآن هو الاصغاء الى السندباد البحري ومعاينة العجائب في مرآة خطابه والتقاط الاشياء التي يقذفها أحياناً على الشاطىء .

الا اننا اذا تأملنا ما حدث للحمال ، نلاحظ انه عاش بصفة مصغرة تجربة عجيبة تجعله جديراً باقتسام اسم « سندباد » مع صاحبه ، وجديراً بان تروي شهرزاد ما وقع له . فعندما ارسل السندباد البحري في طلبه اجتاز الباب الذي كان جالساً قبالته ، يعني أنه انتقل من فضائه المألوف الى فضاء غريب : « فعند ذلك بهت السندباد الحمال وقال في نفسه والله ان هذا المكان من بقع الجنان » (3). لو بقي في الفضاء الأول لما كانت هناك حكاية اذ الشرط الاساسي للحكاية هو الانتقال أي اجتياز العتبة الفاصلة بين فضائين[3] . عندما يدخل الحمال الى الفضاء الغريب يتغير وجوده وتعريفه . لقد « حط حملته عند البواب » (3) : لم يعد بحاجة الى حمل « اسباب الناس » . الدور المنوط به الآن هو الاستماع الى ما يرويه السندباد البحري . في صباح كل يوم يقصد الفضاء الغريب وفي المساء يعود الى فضائه المألوف . في الصباح يذهب الى البحر وفي المساء يرجع الى البر .

هذه الحركة الدورية نلاحظها بعينها في مسيرة السندباد البحري . لقد سافر سبع مرات من بغداد الى بلدان بعيدة وغريبة ، وكل سفر ينتهي بالإياب الى بغداد . الطواف شمسي ، يبعد السندباد

---

(3) لوتمان، 1975 ، ص . 103 ؛ غريماس ، ص 97 .

من نقطة في العالم ثم يعيده اليها . لكن حدث بعد السفرة السابعة ان الشمس لم تعد تنشط الى الدوران . تجمدت عند نقطة انطلاقها ولم ترغب في مبارحته مرة أخرى . وبفقدان الحركة ينتهي السرد ولا يبقى الا وضع نقطة الختام . الجمود الذي أصاب السندباد هو في نفس الوقت جمود السرد الذي يعيش بالحركة ويموت بالاستقرار .

حج السندباد سبع مرات ثم جلس في منزله يحكي مغامراته . وبعد بسبعة أيام لم يبق له ما يحكيه ولم يبق لشهرزاد ما تحكيه عنه ، فيتوقف كل شيء ويتحجر الاشخاص في انتظار الموت . هل معنى هذا ان عنصر البر انتصر على عنصر البحر وان هذا الاخير تحول الى ذكرى تتردد كترددد الأمواج على الساحل ؟

2- الايهام والابهام :

رغم تعرف السندباد البري على الفضاء الغريب ورغم صحبته للسندباد البحري فانه يبقى موسوماً « بالبري » و « بالحمال » . ماذا يحمل ؟ قبل ولوجه الفضاء الغريب كان يحمل « اسباب الناس بالأجرة »(4) ، وبعد هذا الولوج تحسنت حاله الا انه ظل يحمل ثقل الأرض ، عنصره الاساسي الذي لا يملك ازاحته عن كاهله . خطواته كلها تتم فوق البر ولا مناص له من الخضوع للعنصر الذي ينتمي اليه والذي يجذبه ويشده اليه .

اما السندباد البحري فانه ينتمي الى الماء الذي لا يستقر على حال اذ هو دائم الحركة والتغير . ليس هناك سكون على وجه البحر وانما مد وجزر ، أمواج ورياح هوجاء يتلوها هدوء لا يجوز الاغترار به لانه ليس سوى حركة اقل سرعة وأقل قوة . ولكن سمة السندباد البحرية لا تطمس جانبه البري كما ان السمة البرية لصاحبه لا تمنعه كلياً من الانجذاب الى البحر . السندباد البحري ، على الرغم من النعت الذي يوصف به ، مرتبط بالبر الذي لا يعني ، بالنسبة اليه ، التعب والضنى تحت الحر وانما السلامة والراحة والأمن . البر هو فضاؤه المألوف الذي يجد فيه احبابه ورفاقه والعادات التي تربى عليها والتي تبدو له

بديهية ومتفوقة على عادات الاقوام الآخرين . ومع ذلك فانه يلبي دائماً نداء البحر : « فاشتاقت نفسي الى الفرجة في البلاد والى ركوب البحر وعشرة التجار وسماع الأخبار » (31). اذا كان البر يضمن الاستقرار والاطمئنان فان البحر يضمن الغنى ومشاهدة عجائب البلدان . لهذا فالتذبذب هو ما يميز السندباد الذي يضع رجلاً هنا ورجلاً هناك . عندما يكون في البر يشتاق الى البحر ويتنكر لعنصره البـري ، وعندما يكون في البحر يندم على مفارقته لبغداد ويتنكر لعنصره البحري : « وصرت الوم نفسي على ما فعلته وقد تعبت نفسي بعد الراحة وقلت لروحي يا سندباد يا بحري انت لم تتب وكل مرة تقاسي فيها الشدائد والتعب ولم تتب عن سفر البحر وان تتب تكذب في التوبة فقاس كل ما تلقاه فانك تستحق جميع ما يحصل لك » (32).

البحر فتنة تسلب العقل وتؤدي الى الهلاك وعلى قدر الفتنة يكون النفور . هذا ما يمكن استنتاجه من صفات العالم الغريب الذي يعرض أشياء تغري السندباد وأشياء يشمئز منها .

الصفة الأولى تتعلق بحجم المخلوقات الذي يختلف عما هو شائع في العالم المألوف . هناك مثلاً « القرود » أي الأقزام « وهم أقبح الوحوش وعليهم شعور مثل لبد الأسود ورؤيتهم تفزع ولا يفهم أحد لهم كلاماً ولا خبراً وهم مستوحشون من الناس صفر العيون سود الوجوه صغار الخلقة طول كل واحد منهم أربعة اشبار » (12). على ان الضخامة هي الميزة الغالبة . عندما يحلق الرخ في السماء فانه يحجب الشمس كما تفعل الغمامة ويظلم الجو . والفيل الذي هو أكبر حيوان في عالم السندباد المألوف ، لا يزن اكثر من ذبابة فوق قرن « الوحش المسمى بالكركدن » . الكركدن هذا « يحمل الفيل الكبير على قرنه ويرعى به في الجزيرة والسواحل ولم يشعر به ويموت الفيل على قرنه ويسيح دهنه من حر الشمس على رأسه ويدخل في عينيه فيعمى فيرقد في جانب السواحل فيجيء له طير الرخ فيحمله في مخالبه ويروح به عند أولاده ويزقهم به » . (11)

الصفة الثانية للفضاء الاجنبي هي مزجه للمتناقضات والمتنافرات

اذ تتجاور فيه أشياء نفيسة مع كائنات مخيفة : « ومشيت في ذلك الوادي فرأيت ارضه من حجر الألماس ... وكل ذلك الوادي حيات واقاع » (10). ليس للوادي منفذ ولا مخرج ويبقى السندباد يهيم في جنباته متأملاً الاحجار الكريمة ومتحسراً على احراز ثروة هائلة لن يستفيد منها اذ ينتظر بين لحظة وأخرى ان يصير في جوف حية. اسباب الغنى والسعادة تتجاور مع اسباب الذعر والموت.

الصفة الثالثة هي وجود شعائر وعادات لم تكن تدور بخلد السندباد فيقشعر منها جلده ويشعر بالدوار تجاهها. فهناك قوم يتلذذون بأكل لحم الآدميين ثم هناك قوم لهم « عادة رديئة جدا » اذ كلما « ماتت المرأة يدفنون معها زوجها بالحياة وان مات الرجل يدفنون معه زوجته بالحياة حتى لا يتلذذ أحد منهم بالحياة بعد رفيقه »(20). العالم الغريب ميدان فسيح للوصف المفصل، بينما في العالم المألوف تكفي الاشارة والتلميح. ليس هناك أي داع لوصف بغداد أو الفيل أو النسر: التسمية وحدها كافية لابراز خصائص الكائنات المألوفة. وليس هناك كذلك أي داع للتحدث باسهاب عن عادات العالم الذي ينتمي اليه الراوي. فعندما يعلن هذا الأخير انه اثر عودته الى بغداد « تصدق ووهب وأعطى » (11) فانه لا يشعر بادنى حاجة الى ان يضيف انه فعل ذلك شكرا لله لانه شيء معلوم. علة الاحداث معروفة في عالمه ولا تحتاج الى تفسير أو تعليق. العالم المألوف يقتصد فيه في القول بينما لا بد من الاطالة في وصف العالم الغريب لانه مجهول.

الصفة الرابعة تتعلق بالتسمية. لا يخفى ما للتسمية من أهمية قصوى اذ بفضلها يتم ضبط الاشياء والتجول بثقة خلالها. السندباد كثيرا ما يعجز عن تسمية الاماكن التي تلقيه فيها العواصف. اذ ذاك يكون الضلال والضياع لانه لا يستطيع وضع اسم على الجزيرة التي يوجد فيها فلا يدري الجهة التي يجب عليه ان يقصدها ليتم له الخلاص والنجاة. سئل مرة بعد عودته الى بغداد عن مدينة عاش فيها مدة من الزمن فأجاب : « والله لا أعرف للمدينة .. اسما ولا طريقاً » (31). العالم الغريب له خريطته الخاصة التي تختلف عن خريطة

العالم المألوف .

وقد يحدث أحيانا ان التسمية العامة المجردة (جزيرة، انسان ..) تصدر عن الوهم والالتباس. فمثلا يبصر السندباد « قبة كبيرة بيضاء شاهقة العلو كبيرة الدائرة » ولكن يتبين له فيما بعد انها « بيضة من بيض الرخ » (9) . ومرة اخرى ينزل هو والبحارة الى « جزيرة كأنها روضة من رياض الجنة » ثم يعلمون بعد فوات الأوان ان ما ظنوه جزيرة « انما هي سمكة كبيرة رست في وسط البحر فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة وقد نبتت عليها الاشجار » (4 - 5) . وعلاوة على ذلك ما هو الاسم الجدير بالقوم الذين يأكلون لحم البشر «بلا شي ولا طبخ »(18) ؟ وأي اسم يليق بأهل مدينة « تنقلب حالتهم في كل شهر فتظهر لهم أجنحة يطيرون بها الى عنان السماء »(34) ؟ .

هذه الأسئلة تؤدي بنا الى السؤال التالي: ما هو التعريف الذي يليق بالسندباد ؟ هل سعيه في العالم الغريب يجعله، ولو إلى حد ما، غريبا عن نفسه ؟ بعبارة اخرى، هل هو متمسك كل التمسك بمنطق العالم المألوف بحيث يسلم من عدوى الغرابة ؟ .

3- السندباد الهوائي والسندباد التحت أرضي :

البحر ماء والماء يتبخر ويصير هواء. لم يكتف السندباد بركوب البحر بل جرب كذلك، ثلاث مرات، صعود الجو، مرة على متن طير الرخ، ومرة على متن نسر، ومرة متشبثا بأحد الرجال الذين تنبت لهم أجنحة كل شهر. وحسب ما يظهر من الحكاية السابعة فان التحليق في الفضاء من عمل الشيطان ولا ينبغي للانسان ان يحاوله لان فيه تجاوزا للطبيعة البشرية. من طبيعة الطيور ان تصعد في الجو ولكن على الآدميين ان يحجموا عن ذلك لأن فيه تطاولا وشططا وتحديا للحدود المرسومة لهم . وبالفعل فقد كادت التحليقة الثالثة ان تنتهي بكارثة اي ان السندباد كاد أن يهوي الى الارض ويتكسر عقاباً له على غروره :

« ولم يزل طائرا بي ذلك الرجل وانا على اكتافه حتى علا بي في الجو فسمعت تسبيح الاملاك في قبة الافلاك فتعجبت من ذلك وقلت سبحان الله والحمد لله فلم استتم التسبيح حتى خرجت نار من السماء فكادت تحرقهم فنزلوا جميعا وألقوني على جبل عال وقد صاروا في غاية الغيظ مني » (34) .

النار كما رأينا في البداية حليفة البر بينما الجو حليف البحر. النار عدوة الهواء كما ان البرّ عدو البحر. اذا كان ركوب البحر مكروها لان فيه مجازفة واستسلاما لعنصر التغير فان ركوب الجو محرم لأن فيه تشبها بالعفاريت والشياطين وخرقا لنواميس الطبيعة. على كل حال لم يعد السندباد الى مثلها وعمل بنصيحة زوجته : « قالت لي احترس من خروجك بعد ذلك مع هؤلاء الاقوام ولا تعاشرهم فانهم اخوان الشياطين ولا يعلمون ذكر الله تعالى »(35) .

العلاقة بين البر والبحر أفقية بينما العلاقة بين البر(او النار) والجو عمودية. وقد تتطور العلاقة العمودية الى علاقة بين سطح البر وجوفه اي بين عالم الأحياء وعالم الاموات . فكما ان السندباد ارتفع ثلاث مرات الى عنان السماء فلقد نزل ثلاث مرات الى عمق الارض، الى منطقة تخيم عليها « ظلمة شديدة » (29) ولا يعرف فيها « الليل من النهار » (21) . فلقد دفن حيا مع زوجته الميتة في السفرة الرابعة، اما في السفرة السادسة والسابعة فانه لم يجد طريقة تخلصه من الوحدة والضياع سوى ركوب فلك صغير يسير مع التيار في نفق طويل تحت الجبل. الفلك بمثابة تابوت متجول، والسندباد، الذي تأخذه، من شدة التعب ، « سنة من النوم » (29) ، كالميت فيه . في عالم الظلام والموت يتحكم زمان خارج الزمان العادي الذي يتحدد بطلوع الشمس وغروبها .

مما سبق يمكن ان نستنتج ان السندباد، بانتمائه الى عالمين مختلفين، قد صار وسيطا بينهما (الوسيط هو الذي يكون في الوسط بين شخصين ويكون ملما بكل حاجاتهما وميولهما ومشاكلهما) . بفضل اسفاره التي تنقله من افق الى افق، تأهل لان يكون سفيرا بين

بغداد (رمز الفضاء المألوف) واقطار الغرابة . لقد اهتدى مرة الى تلقين قوم غرباء صناعة السروج ، وبالمقابل عاد يوما بهدية من أحد ملوك البلاد البعيدة الى هارون الرشيد . « فتعجب الخليفة من ذلك غاية العجب وأمر المؤرخين ان يكتبوا حكايتي ويجعلوها في خزانته ليعتبر بها كل من رآها » (31) . السرد في هذا المضمار أحسن وسيلة للتبادل بين العالمين .

4 - المقايضة :

متى يأخذ رواة **ألف ليلة وليلة** في سرد حكاياتهم ؟ عندما لا يكون بد من ذلك ويصبح السرد الوسيلة الوحيدة للخروج من ورطة أو موقف صعب . السرد وليد توتر بين قوي وضعيف. حين يشد القوي بخناق الضعيف لا يجد هذا الأخير خلاصه الا بسرد حكايته او حكاية اشخاص آخرين. الحكاية مرادفة للتوسل والرجاء، انها القربان الذي يذبح لتهدئة غضب الشخص المتسلط وتقريبه من الشخص الذي يوجد تحت رحمته، بحيث تصير العلاقة بينهما، ليس بالضبط علاقة مساواة، وانما علاقة تفاهم وتبادل . بهذا المعنى تتحول عملية السرد الى عملية تعاقد (ضمني أو علني) بين راو ومستمع[4] . كلا الطرفين ينتظر من الآخر شيئا: المستمع ينتظر من الراوي حكاية شيقة ،والراوي ينتظر من المستمع ان يعفو عنه او بصفة عامة، ان ينقله من حالة سيئة الى حالة محمودة. للسرد سلطة عجيبة لا تقاوم. كلما يتقدم السرد كلما يهدأ المستمع وتسترخي ملامح وجهه المكفهرة ، اي انه يسقط في الفخ الذي نصبه له الراوي عندما اخذ في السرد. الراوي لا مندوحة له من الكلام والمستمع لا مندوحة له من تنفيذ رغبة الراوي عندما يتم حكايته . السرد له وظيفة معينة اذ هو صلة وصل بين شخصين اتسعت الهوة بينهما الى حد ان احدهما يكون على شفا حفرة

---

(4) بارت ، 1970 1 ، ص . 95 - 96 ؛ تودوروف ، 1971 ، ص . 86 -88 .

من القتل . وظيفة السرد هي اعادة التوازن لعلاقة مختلّة .

هذا النوع من التعاقد نجده بالطبع في **حكايات السندباد** ولكن علاقة القوة بين الراوي والمستمع معكوسة هنا . في جل حكايات **الف ليلة** يكون المستمع (شهريار مثلا) هو القوي المسيطر، ويكون الراوي (شهرزاد) هو الضعيف الخاضع الذي يلتمس العطف والرحمة . لكن في **حكايات السندباد** نجد نقيض هذا: السندباد البحري، الرجل القوي(الغني) هو الذي يقوم بالسرد، بينما السندباد البري، الرجل الضعيف (الفقير) هو الذي يتلقى السرد .

ما هو ثمن الاصغاء ؟ السندباد البري ينصت الى حكايات السندباد البحري وينال كل ليلة مكافأة سنية جزاء له على إنصاته : « ثم ان السندباد البحري عشى السندباد البري عنده وأمر له بمائة مثقال ذهبا وقال له آنستنا في هذا النهار فشكره الحمال وأخذ منه ما وهبه له وانصرف الى حال سبيله» (8) . الاصغاء يقدر بمائة مثقال ذهبا بالاضافة الى عشاء فاخر. عندما دخل الحمال في علاقة تبادل مع السندباد انتقل من الفقر الى الغنى: التبادل يؤدي الى التبدل .

نتذكر ان السندباد البحري شرع في رواية مغامراته ليبرهن للحمال ان « السعادة » التي صار اليها قد استحقها بما كابده من صعوبات ومشاق.ويمكن ان نضيف انه تاب من الاسفار ولكن لم يتب من الرواية، فلا بد له من مستمع يعيره سمعه . لكن ماذا حدث بعد ان انهى السندباد حكاياته السبع ؟ لم تنفصم علاقته مع الحمال لان السرد خلق بينهما انسا ومودة استمرا الى أن اتى « هازم اللذات ومفرق الجماعات » (35) .

ينبغي ان نشير الى ان السندباد لم يرو للحمال فقط ما جرى له . لا ننسَ انه تاجر وان التجارة، بجانب « الفرجة » هي الغرض من اسفاره : « وكل محل رسونا عليه نقابل التجار وارباب الدولة والبائعين والمشترين ونبيع ونشتري ونقايض بالبضائع فيه » (8) . عندما يسعفه الحظ (البحر) فانه يتاجر بالبضائع التي حملها معه من بغداد. ولكن ماذا يفعل عندما يغرق مركبه وتضيع امتعته ولا ينجو الا

باعجوبة من الغرق ؟ هل يفقد صفة التاجر ؟ لا ، لانه يستدر عطف الناس بسرد ما وقع له اي انه يتجر بالخطوب التي لقيها . عندما يتلف البحر جميع ما يملك فانه يرقع حاله بالسرد وبعد مدة يصير من جديد غنياً . السرد سلعة يجدها دائما رهن اشارته عندما يفقد سلعه الاخرى. في وسعه دائما ان يروي كيف ضاعت منه سلعه وكيف صار معدما، ومقابل حكايته ينال الخير العميم . « ولم نزل سائرين الى ان وصلنا الى مدينة الملك المهرجان وقد دخلوا عليه وأعلموه بقصتي فطلبني فادخلوني عليه وأوقفوني بين يديه فسلمت عليه فرد علي السلام ورحب بي وحياني باكرام وسألني عن حالي، فاخبرته بجميع ما حصل لي وبكل ما رأيته من المبتدا الى المنتهى فعند ذلك تعجب مما وقع لي وما جري لي.. ثم انه احسن الي وأكرمني وقربني اليه وصار يؤنسني بالكلام والملاطفة وجعلني عنده عاملا على مينا البحر .. » (6) بفضل ما تدره عليه حكايته من مال يشتري سلعا جديدة ويعود الى الاتجار والمقايضة .

على انه احيانا لا ينفع السرد في ايجاد تعاقد يرضي الطرفين.يحدث هذا عندما يكون احد الطرفين مفتقرا الى عنصر من عناصر الآدمية . اذ ذاك يصبح السرد عديم الفائدة لانه قبل كل شيء، فعل بشري لا يتم الا بين البشر. لا شيء يرجى من آكلي لحم الانسان ولا من الاقزام الذين، بالاضافة الى توحشهم، « لا يفهم احد لهم كلاما ولا خبرا » ولا شيء يرجى من العجماوات ولا من المخلوقات المتشبهة بها كالعملاق الذي يظهر في الحكاية الثالثة والذي هو « في صفة انسان » ولكن « له انياب مثل انياب الخنازير وله فم عظيم الخلقة مثل فم البئر وله مشافر مثل الجمل » (13) . هذا المخلوق الذي تغلب عليه الاوصاف الحيوانية لا يتكلم وليس بامكان من يقع في قبضته ان يجري معه اي حوار .

ماذا يحدث عندما يكون احد الطرفين لا يستطع التعبير عن حاجاته الا بالاشارة ؟ لنقرأ ما وقع للسندباد مع شيخ البحر : « ثم دنوت منه وسلمت عليه فرد علي السلام بالاشارة ولم يتكلم فقلت له يا

شيخ ما سبب جلوسك في هذا المكان فحرك رأسه وتأسف واشار لي بيده يعني احملني.. فتقدمت اليه وحملته على اكتافي [5] ، وجئت الى المكان الذي أشار لي اليه وقلت له انزل على مهلك فلم ينزل عن اكتافي وقد لف رجليه على رقبتي فنظرت الى رجليه فرأيتهما مثل جلد الجاموس في السواد والخشونة » (24) . هذا المخلوق يدخل في حوار مع السندباد ولكن بالاشارة فقط. ان رجليه الجاموسيتين وعدم قدرته على النطق تقربانه من الحيوان. فهو، كالعملاق والاقزام، نصف انسان ونصف حيوان . التواصل في هذه الحالة ينعدم أو لا يخدم الا طرفا واحدا، وحين يصير التبادل مستحيلا لا يبقى الا العنف ولغة القوة .

5- السندباد العربي :

لنتساءل الآن عن معنى التوبة الصادقة التي اعلنها السندباد في نهاية مطافه : « ثم اني تبت الى الله تعالى عن السفر في البر والبحر بعد هذه السفرة السابعة التي هي غاية السفرات وقاطعة الشهوات » (35) . هل السفر من المحظورات ؟ ما هو الذنب الذي اقترفه والذي يستلزم التوبة ؟

ان ما تاب منه السندباد هو فتنة العالم الغريب والنزعة الى الذوبان فيه. الهلاك الذي يتهدده في البحر هو الاستسلام الى اغراء « الآخر » والتنكر للمنبع والأصل. في كل سفرة تختلط عليه المسالك ويكاد ان لا يعود الى ذويه. التوبة هي الأوبة الى بغداد، الى النقطة التي كان منها انطلاقه، الى البداية .

لكن الوفاء لعالم الالفة لا يعني الانفصال الكلي عن عالم الغرابة. والا فلماذا يشعر السندباد بحاجة ملحة الى رواية تجاربه ولماذا « صار كل من سمع بقدومه يجيء اليه ويسأله عن حال السفر واحوال البلاد فيخبره ويحكي له ما لقيه وما قاساه» (12) ؟ **حكايات السندباد** بمثابة حوار، او جدل، بين الانغلاق والانفتاح، تماما كالثقافة العربية

---

(5) السندباد البحري يصير حمالا . كالسندباد البري ...

المعاصرة لها (الجاحظ مثلا) التي تتميز بالالتحام بين عناصر مألوفة وأخرى غريبة، بين البر والبحر .

واليوم من ينكر ان السندباد ما يزال يخاطبنا عبر القرون ويسألنا عن علاقتنا بالعالم المألوف وبالعالم الغريب(الغربي) ؟لقد كثر حفدته على الخصوص منذ عصر النهضة (انظر على سبيل المثال **الساق على الساق** لاحمد فارس الشدياق **وحديث عيسى بن هشام** للمويلحي) وليس في الأفق ما ينبىء بأن عهد « السنادبة » قد انتهى. بصفة او بأخرى كلنا اليوم، في العالم العربي، سندباد .

المراجع

عندما يتعلق الأمر بأكثر من كتاب لمؤلّف ما، فإنني أتبع اسم المؤلف بتاريخ الكتاب الذي أشير إليه. وعندما يكون المؤلف قد أصدر أكثر من دراسة في سنة واحدة فإني أتبع التاريخ بحرف (a) أو (b).

□□□

□ المراجع باللغة العربية:

ابن خلدون: **المقدمة**، بيروت، دار احياء التراث العربي، بدون تاريخ.

ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر** (منشور مع **فن الشعر** لأرسطو).

ابن رشيق: **العمدة**، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، القاهرة، 1934.

ابن المقفع: **كليلة ودمنة**، بيروت، 1969.

أرسطو:

ـ 1959، **الخطابة**، الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة.

ـ 1973، **فن الشعر**، تحقيق عبد الرحمن بدوي، بيروت، الطبعة الثانية.

اصفهاني: **الأغاني**، بيروت 1973.

ألف ليلة وليلة، المطبعة العامرة العثمانية، الطبعة الثالثة، 1311.

باقلاني: **اعجاز القرآن**، تحقيق أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، 1964.

ثعالبي: **يتيمة الدهر**، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، القاهرة، 1377.

جابر عصفور: **الصورة الفنية**، القاهرة، دار الثقافة، 1974.

جاحظ: **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، الطبعة الثانية، 1960.

جرجاني: **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، الطبعة السادسة، 1959.

حريري:

ـ 1326: **مقامات الحريري**، القاهرة.

ـ 1904: **ملحة الاعراب**، تحقيق ليون بينتو (النص العربي مصحوب بترجمة فرنسية)، باريز.

حضرمي: **تحفة الأحباب وطرفة الأصحاب**، القاهرة، بدون تاريخ.

زمخشري: **شرح مقامات الزمخشري**، بيروت، بدون تاريخ.

ضيف: **المقامة**، القاهرة، دار المعارف، 1954.

القاضي الجرجاني: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، القاهرة، دار احياء الكتب.

قدامة: **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، الطبعة الثانية، 1963.

قزويني: **الايضاح في علوم البلاغة**، بيروت، الطبعة الرابعة، 1975.

همذاني: الرسائل (منشورة بعنوان: **كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان**، مع شرح لابراهيم الأحدب الطرابلسي، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، بدون تاريخ).

ياقوت: **معجم الأدباء**.

☐ **المراجع بلغة أجنبية:**

Arkoun (M.): *Essais sur la pensée islamique,* Paris,. Maisonneuve et Larose, 1973.

Bakhtine (M.): *Problèmes de la poétique de Dostoïevski,* Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1970.

Barthes (R.):

———: 1968: "Linguistique et littérature", *Langages,* 12.

———: 1966: "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8.

———: 1970 a: *S/Z,* Paris, Seuil.

———: 1970 b: "L'ancienne rhétorique", *Communications,* 16.

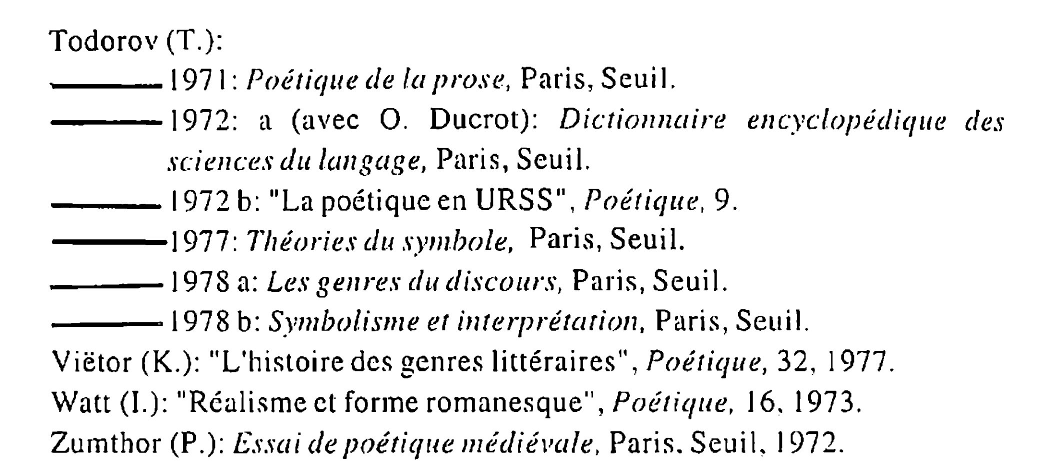
Birge-Vitz (E.): "Type et individu dans l'"autobiographie" médiévale", *Poétique*, 24, 1975.

Blachère (R.): *Histoire de la littérature arabe,* Paris, Maisonneuve, tome I, 1952.

Blanchot (M.): *Le livre à venir,* Paris, Gallimard.

Bremond (C.): "La logique des possibles narratifs". *Communications,* 8 1966.

Derrida (J.):
——— 1971: "La mythologie blanche", *Poétique,* 5.
——— 1972: *La Dissémination,* Paris, Seuil.
Duchet (C): "Idéologie de la mise en texte", *La Pensée,* 215, 1980.
Eliade (M.): *Aspects du mythe,* Paris, Gallimard.
Foucault (M.): *L'Archéologie du savoir,* Paris, Gallimard, 1969.
Gadamer (H. - G.): *Vérité et méthode,* Paris, Seuil, 1976.
Genette (G.): *Figures II,* Paris, Seuil, 1969.
Greimas (A. J.): *Maupassant. La sémiotique du texte,* Paris, Seuil, 1976.
Grunebaum (G. von): *"L'Islam médiéval,* Paris, Payot, 1965.
Hamon (Ph.): "Qu'est-ce qu'une description", *Poétique,* 12, 1972.
Jakobson (R.): *Essais de linguistique générale,* collection "Points".
Jauss (H.R.):
——— 1970: "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique,* I.
——— 1978: *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard.
Kilito (A.):
——— 1976: "Le genre "séance": une introduction", *Studia Islamica,* 43.
——— 1980: "L'auteur de paille", *Poétique,* 44.
Lacoue-Labarthe (Ph.) et Nancy (J. - L.): *L'absolu littéraire,* Paris, Seuil, 1978.
Likhatchev (D.): "L'étiquette littéraire", *Poétique,* 9, 1972.
Lotman (Ju. M.):
——— 1969 (avec Pjatigorskij): "Le texte et la fonction", *Semiotica,* 2.
——— 1975: "On the metalanguage of a typological description of culture", *Semiotica,* 14: 2.
Papadopoulo (A): "Esthétique de l'art musulman, la peinture", *Annales,* 3, 1973.
Porcher (M.C.): "Théories sanscrites de language indirect", *Poétique,* 23, 1975.
Prince (G.): "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique,* 14, 1973.
Ricoeur (P.): *La Métaphore vive,* Paris, Seuil, 1973.
Riffaterre (M.): "Le poème comme représentation", *Poétique,* 4, 1970.
Rothe (A.): "Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine", *Littérature,* 32, 1978.
Tomachevski (B.): "Thématique", *in: Théorie de la littérature,* textes des Formalistes russes , Paris, Seuil, 1965.



Todorov (T.):

——— 1971: *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.

——— 1972: a (avec O. Ducrot): *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

——— 1972 b: "La poétique en URSS", *Poétique*, 9.

——— 1977: *Théories du symbole*, Paris, Seuil.

——— 1978 a: *Les genres du discours*, Paris, Seuil.

——— 1978 b: *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil.

Viëtor (K.): "L'histoire des genres littéraires", *Poétique*, 32, 1977.

Watt (I.): "Réalisme et forme romanesque", *Poétique*, 16, 1973.

Zumthor (P.): *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.